# arte e società

7/8

Anno V (nuova serie) maggio-agosto '76

Le 53 pagine che seguono vengono dedicate, nell'ordine, a Franco Grignani, Richard Antohi e Vitantonio Russo. L'accostamento non è casuale ma rientra nel quadro di un preciso disegno: mediante il confronto diretto di esperienze diverse, intendiamo affrontare in maniera ancor più concreta il « metodo del fare artistico », che per noi non può significare cosa diversa dell'impegno nella ricerca per dare un « perché » al proprio lavoro.

Grignani, Antohi e Russo non appartengono alla stessa generazione, non posseggono lo stesso « laboratorio », non si esprimono con lo stesso metodo di ricerca ma li unisce un « concetto attivo del fare artistico ».

Tutti e tre hanno in comune — secondo Grignani — un « discorso a rischio, ampliato da una serie di contraddizioni atte ad aumentare lo spazio alla mobilità sensitiva della creatività » nonché un « bisogno di crisi », per superare la quale occorre andare avanti manovrando concretamente nei labirinti del proprio mondo cosmico fra « stati di chiuso » e « stati di infinito ». Grignani — dice Antohi — prende come cavie della sua ricerca i segni e su di essi opera, fino a darci una teoria generale dei segni. « Io invece adopero l'immagine, che è anch'essa un insieme di segni, ma segni già consumati, segni esistenziali già codificati ». Se per Grignani « è solo l'occhio che può guidarci nel rapporto con l'ambiente », per Antohi all'occhio vanno aggiunti il naso, la bocca, eccetera.

« Ciò che la mia ricerca ha in comune con quella di Grignani — incalza Russo — è il rigore metodologico, il quale però in me non si traduce sempre, come è per Grignani, in rigore formale. Ciò che invece mi accomuna ad Antohi è la dilatazione del concetto nello spazio e nel tempo senza spingere però la visualizzazione sino alle estreme conseguenze, perché appunto la mia è una continua sperimentazione di una realtà (non cristallizzata) effettuata attraverso un procedimento "simbolico-dialettico" e secondo canoni logico-visivi particolari ».

Grignani, rispetto a Russo, si distingue per un « continuo bisogno e consumo di irrazionalità », mentre alle « ambiguità stratificate » e al « tempo come memoria » di Antohi antepone le sue « volumetrie a lettura mentale » e il suo « tempo non vissuto ».

Se ne deduce, ribatte Antohi, che nel « laboratorio » di Grignani le cavie sono le « strutture di un comportamento », un unico comportamento dell'uomo, i suoi segni; nel « laboratorio » di Russo le cavie sono i « comportamenti umani » nel tessuto di una società economica, mentre nel mio « laboratorio » le cavie sono « lo specchio dei comportamenti cristallizzati nel tempo (l'immagine) ».

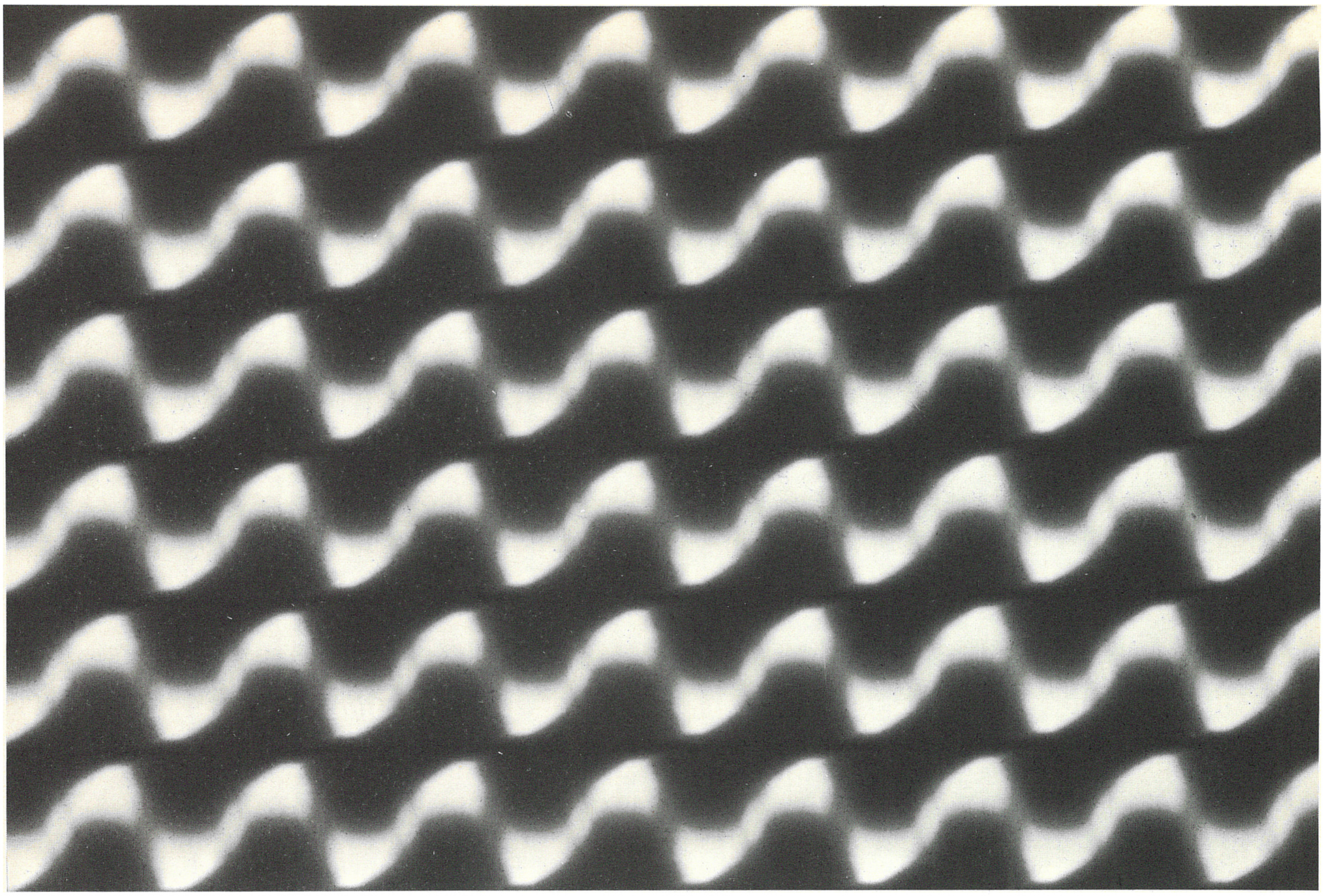
Si può quindi concludere che Grignani analizza « prevalentemente l'essenza », Antohi « prevalentemente l'apparenza » e Russo « prevalentemente l'esistenza » di un sistema? Ma fin dove tutto questo è essenza o apparenza o esistenza? Il confronto è aperto e avrà un seguito nelle pagine di « Arte e società » e, nella misura del possibile, nel programma espositivo della prossima stagione della galleria Marcon IV di Roma. Ci sorregge la convinzione che la ricerca estetica va applicata all'evoluzione della vita e che, quando è tale, comporta un prezzo che l'artista deve pagare con un comportamento che sia soprattutto « atto creativo ». Mentre non è niente quando è solo nominalismo e moda.

# Per un nuovo concetto del «fare artistico»

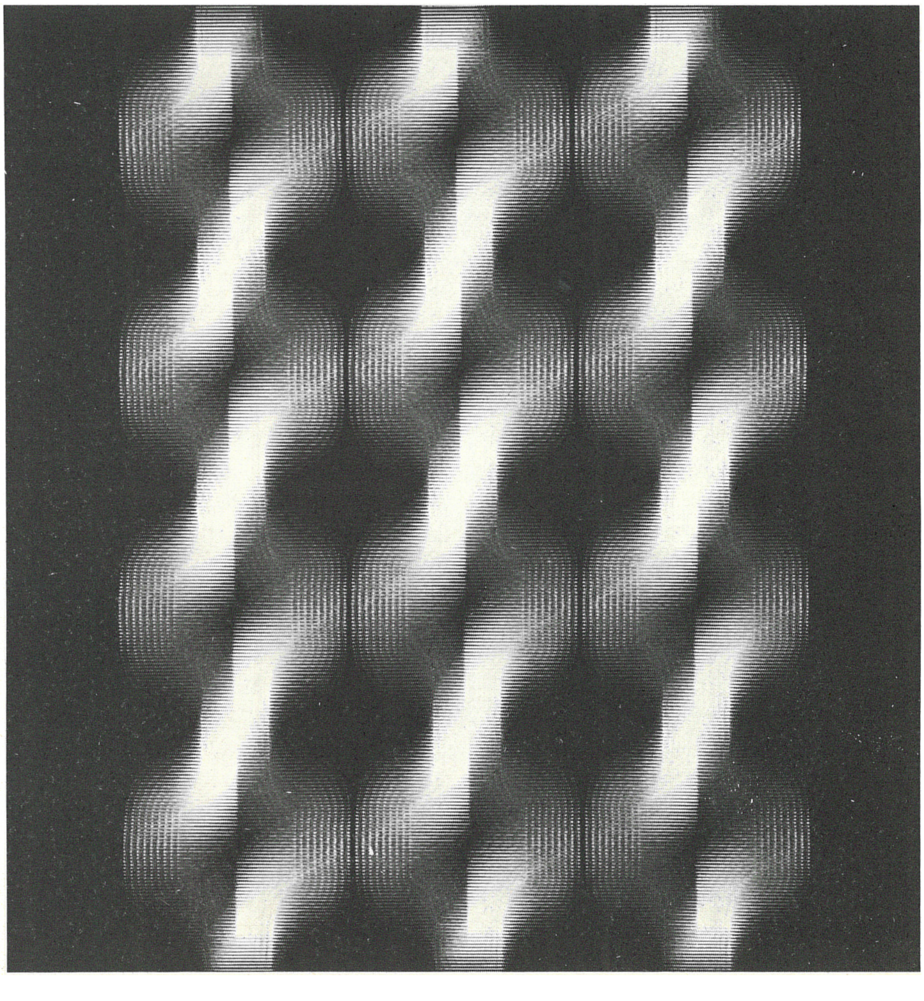
FRANCO GRIGNANI

**Franco Grignani** è nato nel 1908 in provincia di Pavia. Pur provenendo dall'architettura, i suoi interessi e le sue attività, valendosi dell'aiuto del progresso tecnico-scientifico, si sono fusi in un esteso e costante sperimentalismo d'analisi su gli effetti tissurati, il flou, il moiré, la distorsione, la tensione e l'induzione, applicati al campo della visione. E' stato membro della giuria internazionale di Typomundus XX/2 per la selezione della grafica rappresentativa del nostro secolo, membro della giuria della Biennale de l'Affiche di Varsavia 1970. Dietro invito, ha partecipato negli Stati Uniti ai lavori del primo Vision 65 all'Università di Carbondale, sul tema delle comunicazioni visive. Membro dell'ICTA di New York e dell'AGI (Alliance Graphique Internationale). Dal 1967 fa parte del gruppo operativo « Exibition design » di Milano. Vive e lavora a Milano

La mia scelta, intorno al 1927, di aderire al secondo futurismo, mi poneva già in un atteggiamento e in una predisposizione alla curiosità e all'avventura. I miei studi e interessi, pur essendo vicini al mondo estetico non furono mai inquinati dallo studio di ombre di calchi di gesso delle scuole d'arte né dalle immagini dell'ufficialità dell'arte di quegli anni, perciò mi sono sempre considerato un dissidente e un autodidatta.
Nel 1934, alla Galleria delle **« Tre arti »** di Milano feci la mia prima mostra insieme ad un gruppo di pittori venticinquenni militanti futuristi, con l'intervento oratorio di F. T. Marinetti; la stessa mostra passò poi a Modena e in altre città italiane e in seguito in Germania, dove malauguratamente si disperse. Nel 1937 partecipai ad un'altra collettiva nel Padiglione Italiano della Esposizione di Parigi con opere grafiche. Dopo di che la mia attività espositiva si interruppe sino al 1950 e in questo spazio di anni va collocato il mio lavoro professionale di architettura, di mostre e di graphic design.
Il graphic design è una specializzazione tuttora poco conosciuta in Italia, e il più delle volte viene confuso con la pubblicità, ma vi assicuro che è un lavoro difficile e faticoso, specialmente se fatto in tempi che non fornivano attrezzature né collaborazioni; ad esempio il fotografo non conosceva il fotogramma astratto, e, pur sapendo fare i ritratti, si trovava in difficoltà davanti alla ripresa di una bottiglia; perciò il graphic designer ha dovuto sostituirsi al fotografo, al tipografo, al tecnico di stampa e di camera oscura e all'esperto di comunicazione, anche se allora non si conoscevano le regole del « visivo ».
Tale professione ha sempre avuto alle costole il pungolo di una committenza esigente nel chiedere una continua ed alta creatività aggravata e infastidita dalla richiesta di solerzia di esecuzione. In tale situazione era necessario conoscere per largo raggio il mondo del lavoro, le tecniche della produzione e gli aggiornamenti; ed è forse questa continua ginnastica del « nuovo a tutti i costi » che mi ha allenato ad una incessante analisi per la risoluzione delle più impensate ricerche.
Questa premessa sulla mia formazione artistico-culturale è necessaria per l'analisi della mia ricerca e per la logica del mio attuale lavoro. Esse sono il prolungamento di quegli interessi che furono e che saranno insostituibili per l'evoluzione di tale mia ricerca, e mi distinguono da quelle sbandierate ricerche visive ufficiali, collocate tra il 1960 e il 1965, nate per reagire all'informale, quindi momento-moda e condotte da vari gruppi operanti collettivamente come truppe da sbarco, ricche di dichiarazioni messianiche e portate fino all'esaurimento.
Tutta la ricerca visiva di questo periodo si può incasellare con schemi di geometrie controllate, progressioni, texturizzazioni, cinetismo ecc., ed era inutile rifarsi alle esperienze della Bauhaus perché queste erano nate per ben altre ragioni che non per il puro estetico, ma se erano reazioni al gestuale come materia dell'improvviso, del senza controllo, e anche del gratuito, dovevano proporsi come una nuova problematica, cosciente, innestata alla vita per trovare aperture e sviluppi sempre più chiarificanti seppure più complessi. Perché allora tante di quelle proposte si arenarono sulla stampa dei tessuti o delle carte da parati? Perché forse erano adatte a questo uso! Inoltre ritengo che la ridotta sperimentazione di quella produzione non combaciasse con la continua evoluzione degli eventi che la vita nel suo incessante sviluppo produce e trasforma. È solo l'occhio che può guidarci nel rapporto con l'ambiente, e, allora, tanto più si può capire che cosa può registrare in uno spazio fisico di milioni di segni, di segnali, di immagini. Si può capire che le innovazioni portate nella vita dalla civiltà tecnologica possono corrompere il nostro reperimento di im-

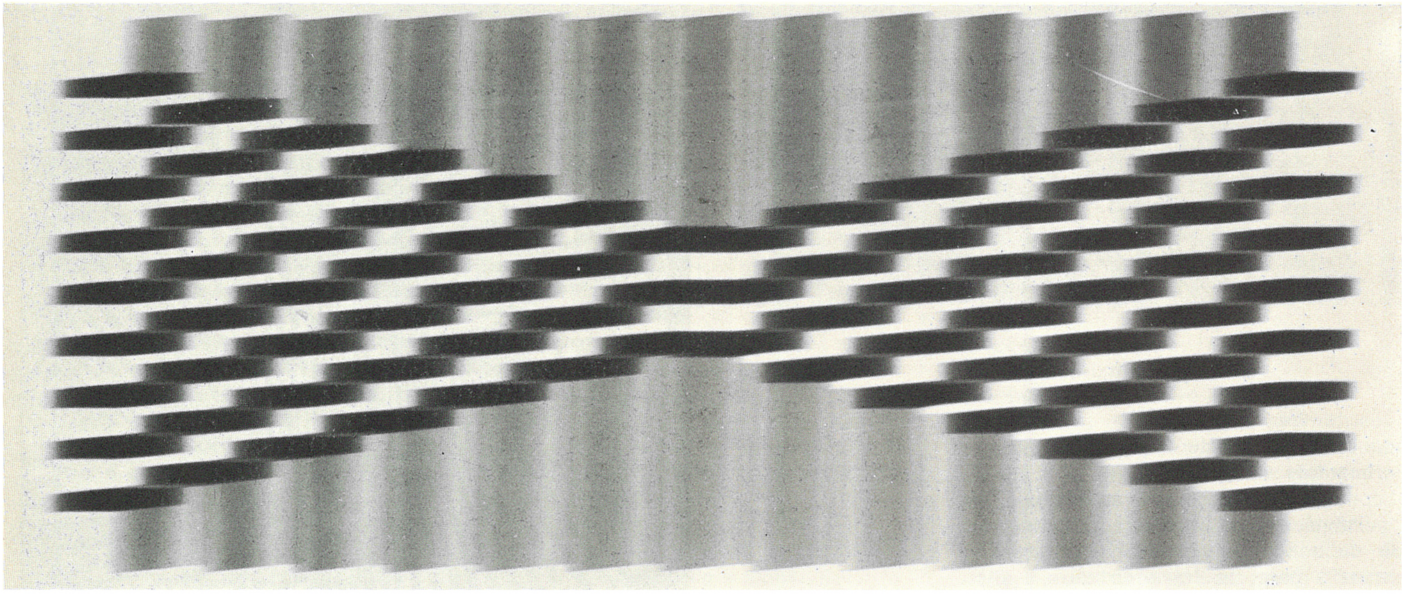


**Alternanze plastiche tissurali**
**Sperimentale di subpercezione**
**(96) del 1949**
Visione conseguente ad una torsione ottica di segni modulari in un campo esteso. Socchiudendo gli occhi si può intravedere la struttura di base che il filtro ottico astigmatico ricupera sfumando i bordi; esattamente come fa l'occhio che intravede ai lati le ombre delle forme ma non le può osservare.

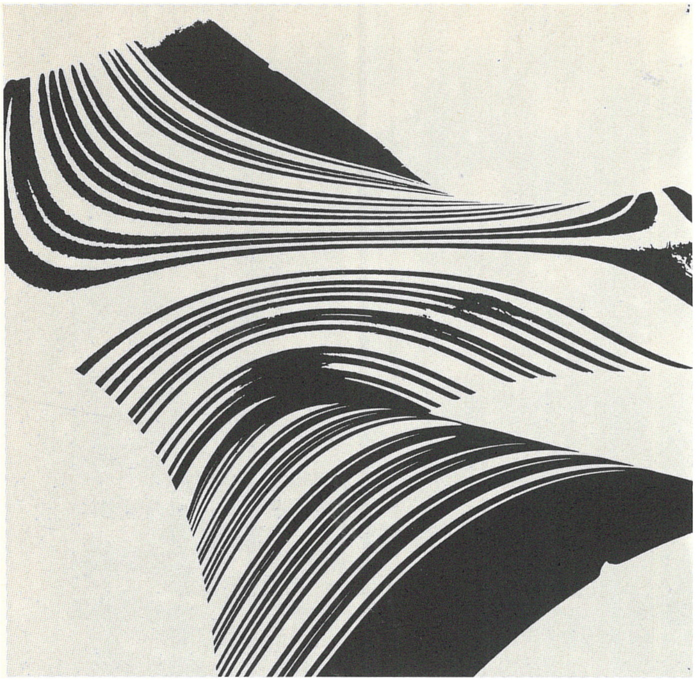


**Campo fenomenico di incroci e tangenze**
**cm. 50 x 50, disegno e vetro industriale, del 1953**
Ogni giorno passiamo davanti a velari, vetri, grigliati e raccogliamo il circostante attraverso un condizionamento di interferenze. Questa illustrazione ci mostra una struttura, minutamente rigata vista attraverso un vetro industriale e rigato orizzontalmente additandoci sequenze di fenomeni di alterazione, di progressione, di curvature, che lette in senso estetico aumentano la sensibilità percettiva dell'occhio.

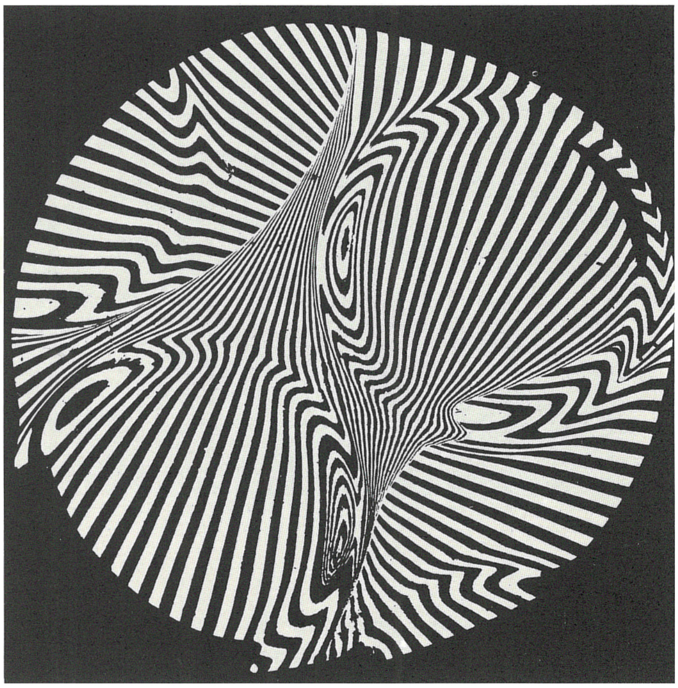
**Grandangolo**
**Sperimentale di subpercezione**
**(324) del 1951**
Campo totale con lettura di segni verticali ed orizzontali. I verticali sono quasi annullati, mentre gli orizzontali sono a fuoco: ciò avviene attraverso il fenomeno dello sguardo laterale. E' una percezione espressa in termini mentali tra l'io e il mondo esterno.



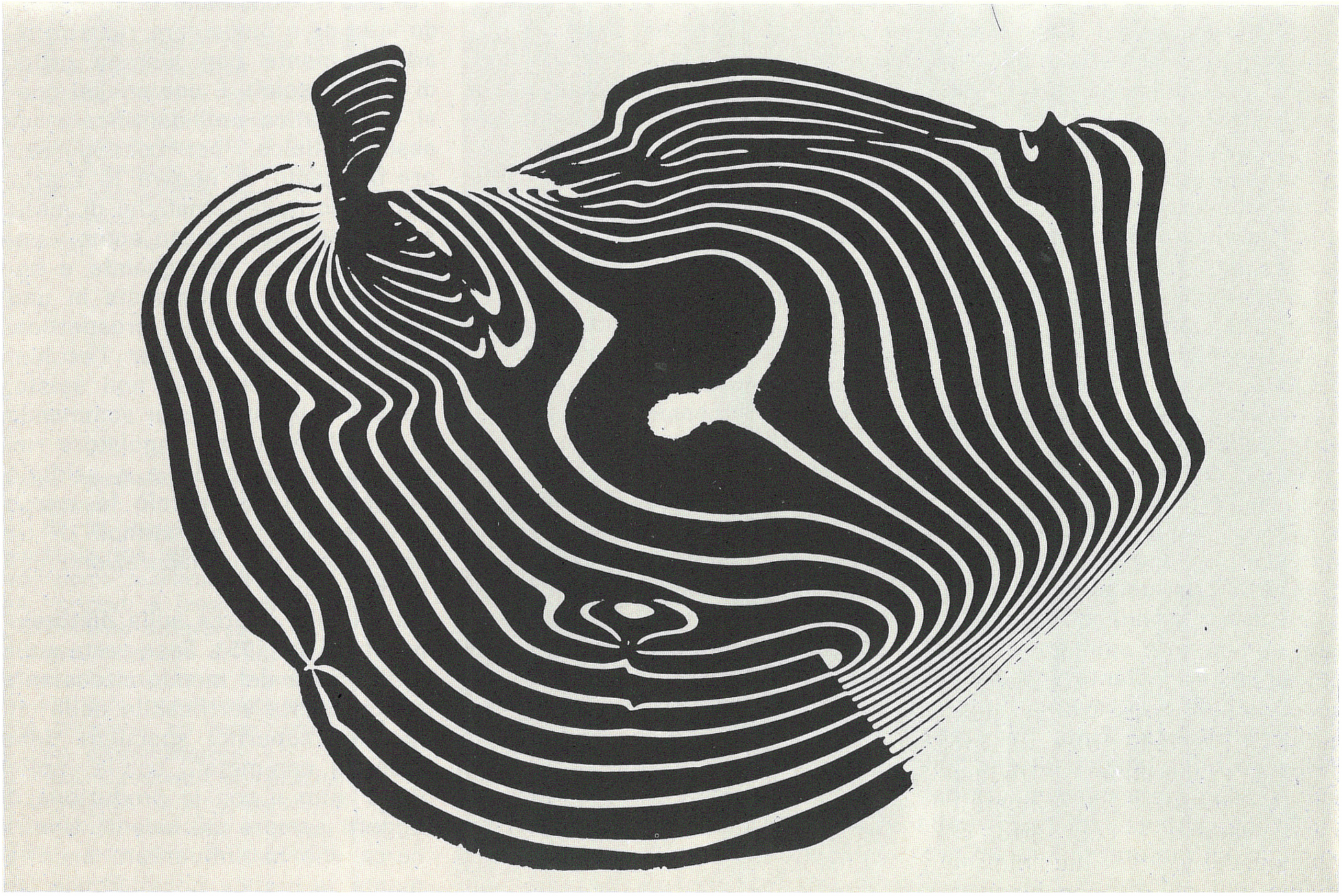
magini. Si può capire come le ridotte facoltà del vedere umano, sottoposte alle alte velocità terrestri, alle alte quote aeree, costretto dalle aggressioni segniche e dalle virulenze cromatiche possono variare le conoscenze e i riflessi condizionanti del profondo. E infine, totalizzando questi esiti, si può capire come certe « soluzioni » proposte dalle varie « Nuove Tendenze » fossero soltanto zone di alta decorazione, giochi, o, al limite, fenomenologie illustranti già noti schemi segnalati nei vari volumi della Gestalt.
Pertanto, le ricerche visive non stanno tra il '60 e il '65, ma fanno parte della vita dell'uomo dell'èra moderna, che la scienza e l'intuizione dell'artista, maturando in situazioni al limite di rottura, hanno individuato e segnalato nella svolta e nella crisi della nostra civiltà.
Le tecniche stanno già nell'inconscio dell'uomo e spingono le forze del mondo circostante a rifarsi una seconda natura attraverso l'intelligibile artificiale. Tutta la storia dell'evoluzione umana, tutte le conquiste sono state determinate dall'arco, dalla ruota, dal ferro, dalla stampa, dal motore; più noi progrediamo, più noi avremo bisogno di ingrandire la potenza sulla natura per capire l'infinitesimo piccolo e l'infinitesimo grande.
Capire è cultura, la comunicazione è cultura e l'arte ha una funzione di traverso culturale e di apertura sociale. Si schiude quindi un modo nuovo di essere artista quando, vigile e introspettivo, egli opera nel permanente sondaggio delle zone sensoriali individuandone le estensioni e additandole alla socialità e alla liberazione individuale.
I modelli proposti dal « visivo » hanno carattere universale, superano le barriere delle lingue e costruiscono il fondo delle esperienze in una dimensione sempre attiva e modificante fra ambiente e uomo.
Oggi mi chiedo: cosa vuol dire pittura, pennello e tela? Ho potuto anteporre quindicimila sperimentali alla elaborazione degli « oggetti » della mia arte e questa estesa dialettica intellettiva mi ha portato alle soglie dell'esperienza primaria della percezione, dove l'occhio, provocato decifra l'immagine-pensiero come primo giudizio per il complesso processo organizzativo di identificazione fisica e concettuale.
La mia lontana ricerca nella subpercezione (flou) va dal 1949 al 1952 ed è il recupero **totale e contemporaneo** dello spazio visivo attraverso il fenomeno dello sguardo laterale e binoculare ricostruito artificialmente con sistemi ottici di lenti speciali. È una analisi quasi drammatica nell'identificare un assurdo fisico; per conseguenza ora mi sento di negare lo spazio riprodotto nelle tematiche di molti artisti disadatti, inteso come « volume » unitario, disegnabile e oggettivo in cui l'artista sta in uno stato di immersione prospettica. Ebbene, lo spazio, per l'occhio, come unità subitanea non esiste, perché lo sguardo-radar sommando le rateali e scalari angolatore riesce solo a pensarlo e a saldarlo concettualmente, perciò lo spazio è la somma degli stimoli di un ambiente entro l'elaborazione della memoria.
L'altra mia ricerca sulla **distorsione** parte dal 1953. Essa verte sulla fluttuazione del mondo circostante specialmente verificabile nelle città, con superfici speculari delle facciate, con metalli, con le vernici delle auto e con la produzione di oggetti sempre più lucenti. Una ricerca che ha influenzato enormemente la grafica commerciale per

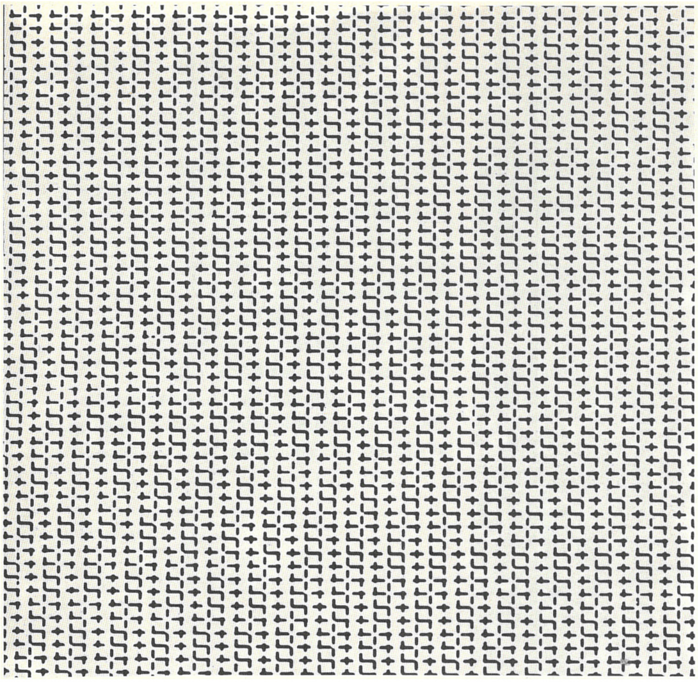


**Tensioni radiali multiple**
**Sperimentale del 1956**
Tensioni sferiche in una struttura radiale complessa per i ribaltamenti direzionali interni. Si possono leggere tutte le tensioni centrifughe e gli anelli elissoidali di Newton i quali portano, all'interno del campo circolare, una inconstante dinamica.



**Sommatoria di tensioni lineari**
**Sperimentale del 1957**
La conoscenza veloce di una forma si sviluppa dai dati primari al tutto, cioè dalla sua espressività strutturale. In questo caso, le forze virtuali evidenziate superano il perimetro della forma e generano archi di tensione di valore altamente comunicante. La lotta fra segno e spazio è tensione; gli sviluppi direzionali, la grafia dei contrasti sono tensioni espresse attraverso una volontà primaria





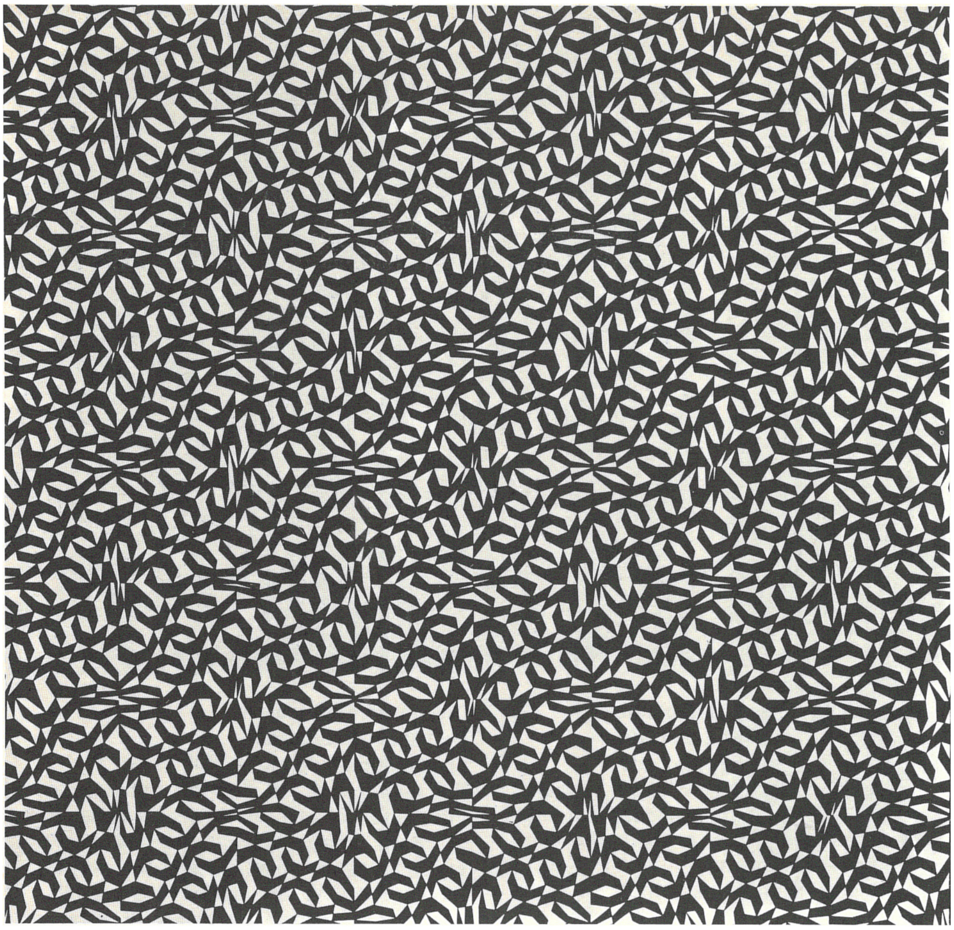
**Nella pagina di fronte, in basso:**
**Dualità curvolineare**
**Sperimentale di distorsione**
**e di tensione, del 1956**
Un disegno progettato geometricamente simmetrico, e cioè accoppiando reciprocamente le due parti contrastanti, si manifesta distorto, in una esaltante asimmetria e riproduce sommatorie di torsioni progressive, e tridimensionalità. Un organismo che rincorre la sua dualità e diversità. Il fenomeno non può essere disegnato perché è una riflessione legata al raggio delle curve, alle distanze focali, alle superfici lenticolari.

**Permutazioni lineari e crociate**
**Sperimentale di moiré del 1957**
Tutto il campo è soggetto ad una legge generale, cioè a dei rapporti fra le parti che pure soggettivamente possono essere intesi come variazioni continue e cadenzate, ma l'ambiguità e la instabilità determinano la difficoltà dell'ordine micropercettivo della visione. I movimenti degli occhi sconvolgono le immagini retiniche.

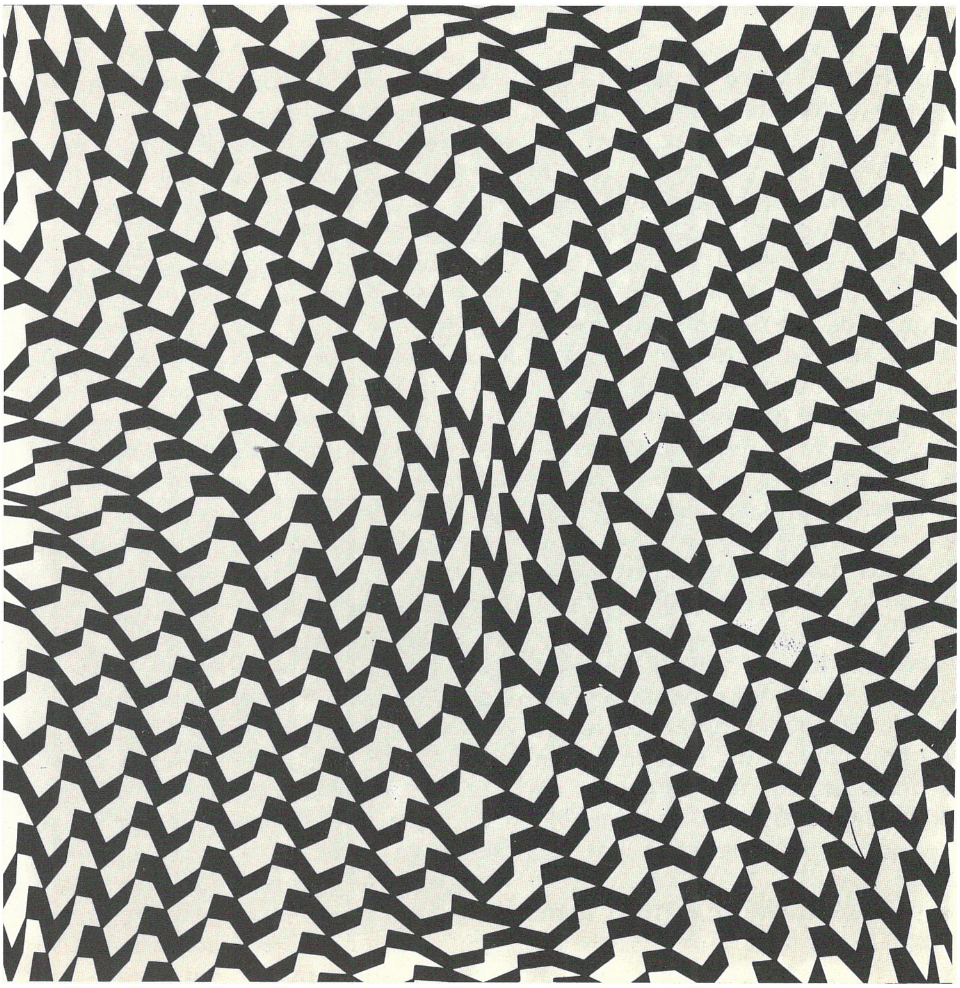
**Discontinuo reticolare**
**su bande orizzontali**
**Sperimentale di moiré del 1956**
Sul negativo di un disegno geometrico intervenendo con dilatazioni di luce si altera la struttura preesistente, ed alcuni segni negli intervalli, faranno massa alterando l'immagine primitiva. L'aspetto quasi accidentale delle masse nere è puramente illusorio e verificabile nelle piccole differenze tra i gruppi di segni in alto e i segni-grumi in basso nel campo.

l'aspetto violento e impensato dei segni e delle immagini, e per la rottura degli schemi meccanici della tipografia.
Le **permutazioni** datano dal 1959, ed è l'introduzione di matematiche spurie in sistemi reticolari con tutte le modifiche fenomeniche dipendenti dal segno che si immette e si adatta alle variazioni itineranti del suo percorso in diagonale.
Gli **operativi** e le **strutture induttive** a regressione matematica verso il centro ottico partono dal 1964.
**I fluttuanti,** le **diacroniche** e le **torsioni** sono del 1965.
Gli **spazi mobili** e le **forme continue** nello spazio (sculture) partono dal 1967.
Le **periodiche,** dal 1967 al 68, sono strutture cinetiche rallentate o sviluppate entro percorsi, per la lettura del movimento e della forma.
Le **dissociazioni** dal campo e dal bordo, del 1968, sono fenomenologie tensive ed esaltative nate da campi rigati.
Le **psicoplastiche,** del 1969, sono volumetrie a lettura mentale, « vissute» in un tempo troppo veloce per l'occhio umano (velocità meccanica).
Le **isoplastiche,** dello stesso periodo, sovvertiscono le leggi dello spazio e del tempo nella ricognizione di forme complesse.
Dal 1975, poi, le **diagonali nascoste**. In queste l'interesse dell'attenzione foveale, cioè la messa a fuoco, di campi microreticolari e di una lettura di segni non tracciati si realizza attraverso una associazione di ripetitivi in rapporti di insiemi. È una ricognizione in un mondo che va sempre più restringendosi e ci obbliga a permanere in zone chiuse (davanti al televisore) o in cabine volanti (aerei e capsule spaziali).
Da tutte queste ricerche, nasce una lunga storia di interrelazioni recepite nell'ambiente mutevole dove vive l'uomo, progressivamente più lontano dalla natura e difeso dalle sue estensioni che riducono sì la fatica, ma che intensificandosi, se non controllate, possono portarlo verso la disgregazione. L'uomo deve conoscere già nella prima età la cultura del « vissivo », così saprà, dopo, formulare giudizi, indicare scelte, godere di aspetti, avrà fantasia creativa, raddoppiando il valore della vita nell'esaltazione dell'immaginario.
Così la scuola con i suoi sistemi didattici aperti alle chiarificazioni metodiche, può aiutare le giovani menti a decifrare il codice degli eventi e allargare le basi del pensiero critico-razionale.
Sebbene l'intensa attività sperimentale mi abbia costretto a lunghi silenzi di carattere espositivo, la mia professione di graphic designer, conosciuta in tutto il mondo, mi ha fatto applicare in concreto le regole dei miei studi.
Perentorietà e riproducibilità estendevano la comunicazione dei miei segni, esattamente come in un laboratorio scientifico, con dati e ricavi. Non ero un artista chiuso nel limbo dei sogni fra pennello e tela, ma effettivamente partecipe dei processi evolutivi dell'èra dei mass-media, creando e proponendo un nuovo concetto **attivo** del fare artistico.

**Franco Grignani**



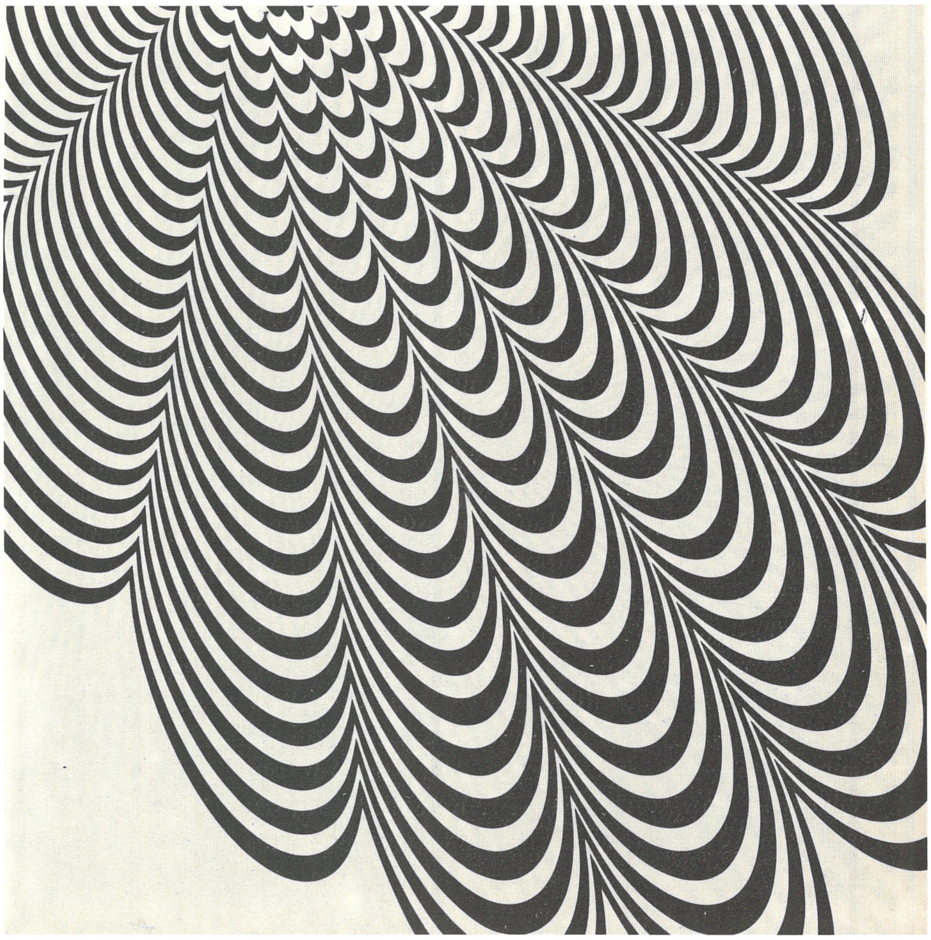
**Permutazioni in campo denso su 64 moduli quadrati (70/A) cm. 73 x 73, tecnica mista, del 1963**
Il campo di 64 quadrati ha una reticolazione matematica a valori progressivi incrociati ad andamento destrorso, dove si intersecano due segni a tripla forma semicircolare contrastata. L'inserimento di detti segni in diagonale, incontreranno nella inscrizione reticolare tutte le variazioni del campo con una serialità fenomenica microstrutturata, dove ogni segno « si produce » dal suo collocamento, cioè non è irrazionalmente « inventato », ma si inserisce come un tassellaggio continuo e variabile.

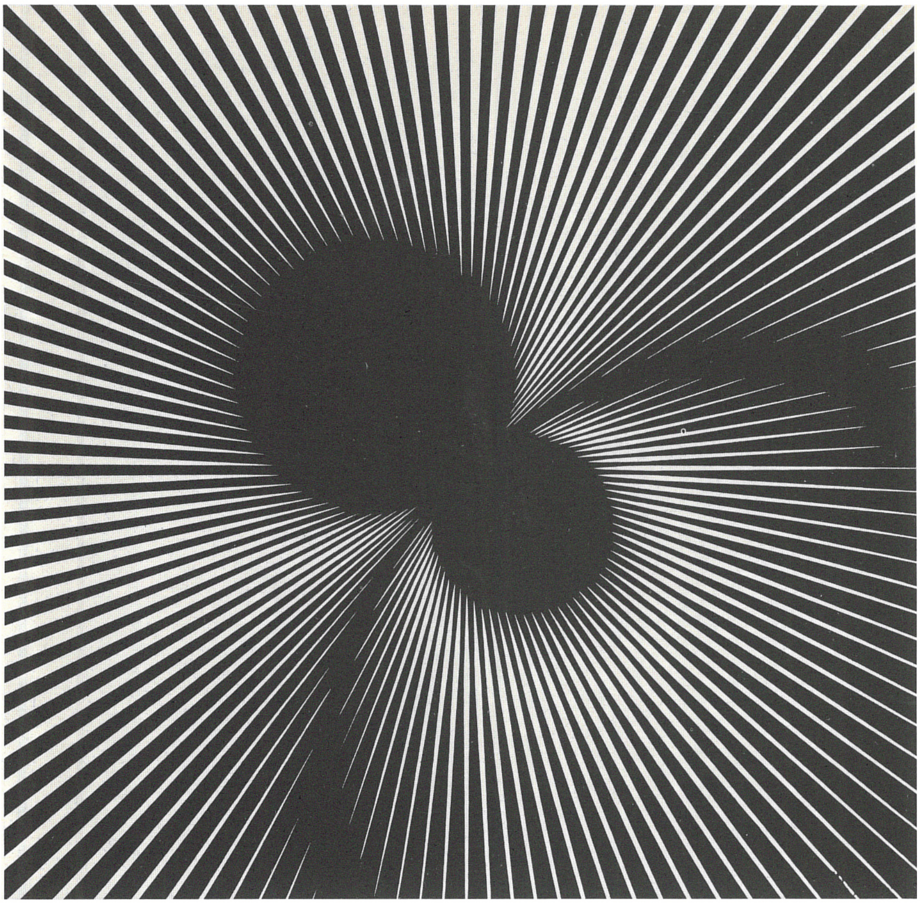


**Permutazioni plastiche ondulate su 4 trame matematiche (58/A) cm. 73 x 73, tecnica mista, del 1962**
Il segno itinerante si identifica come ombra portata di un volume. Tale segno inserendosi tra le reticolazioni matematiche subisce una variazione miniaturizzata in modo da dare alle progressioni dei passi più sfumati, tali che la lettura visiva ne trae impressioni di ondulazioni plastiche.

**Strutturazione fluttuante (30)**
**cm. 96x96, olio su tela del 1965**
Un'organizzazione costruita su la centralità assorbe per induzione l'interesse dell'occhio verso il centro ottico, ma sezionando e spostando le parti dal loro ruolo nell'organizzazione, si decentra la carica d'assorbimento e si crea un nuovo campo fluttuante dove le parti sono fra loro in gara per la supremazia. Nella nuova strutturazione entrano in lotta la dualità per l'influenza di rassomiglianza tra il fissare il centro immaginario e la realtà visiva attuale.

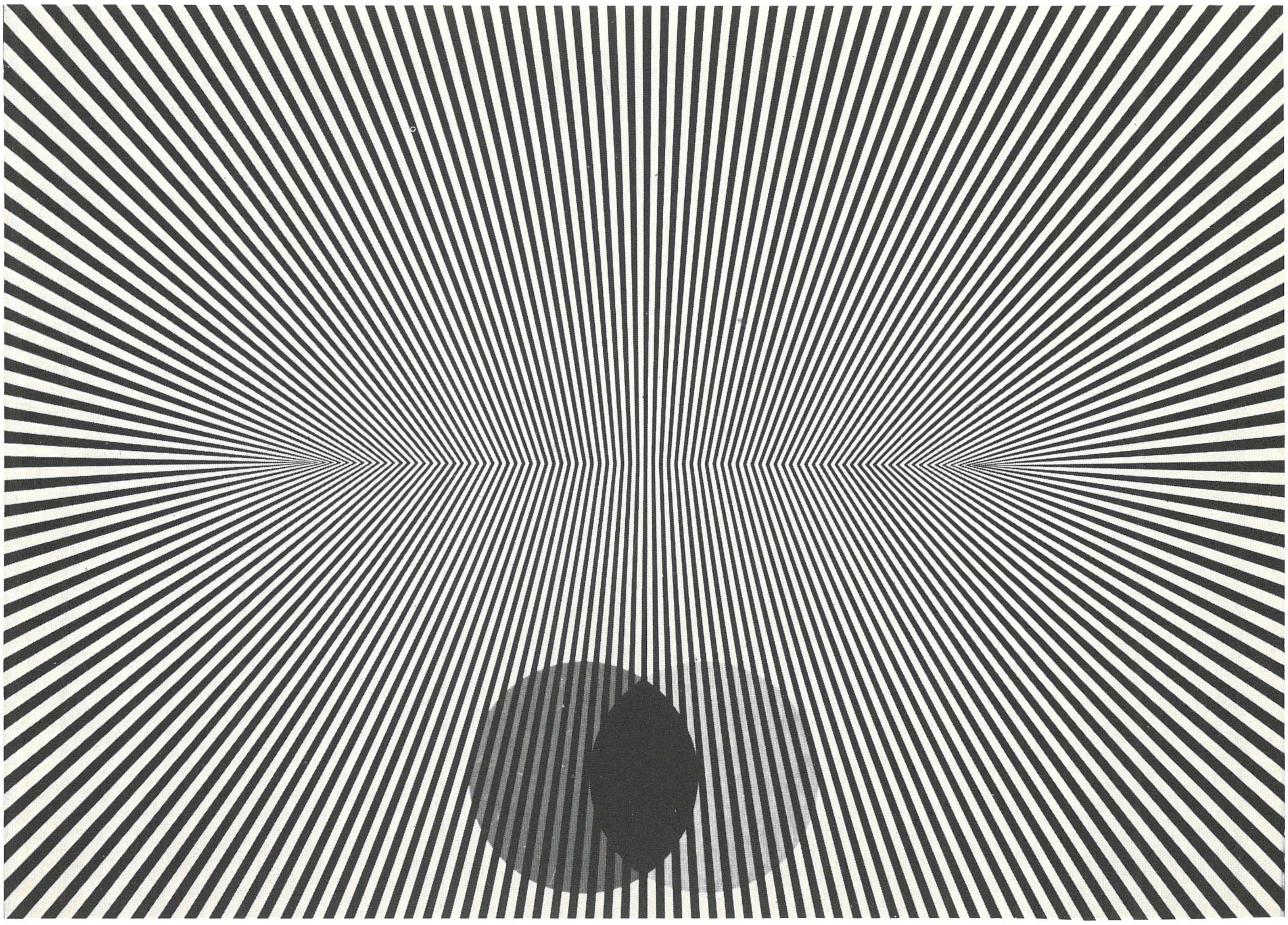
**Proiezione strutturata, (24)**
**cm. 96 x 96, olio su tela, 1965**
Il centro tagliato sta fuori campo e la caduta proiettiva è pure tagliata in basso; lo spazio del campo è solo usato per il passaggio di tensioni fra le due estremità. L'analisi strutturale è un continua mutazione di tensioni naturalmente ridotte dalla dimensione di questa illustrazione.



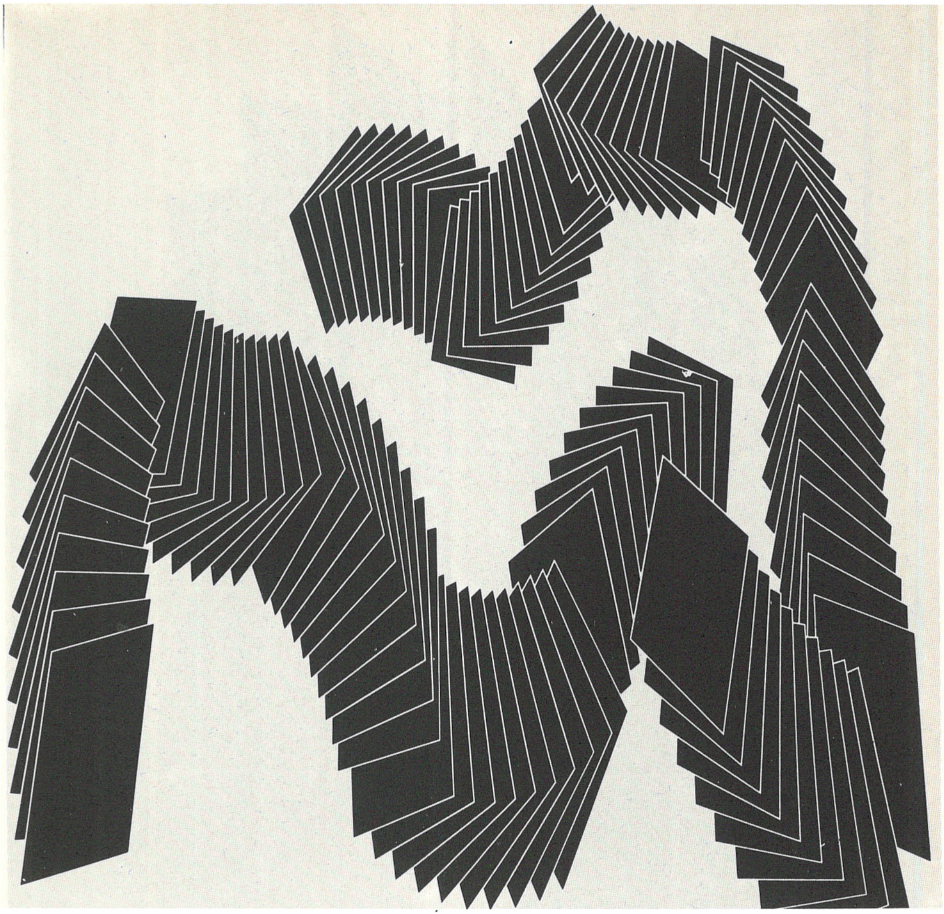


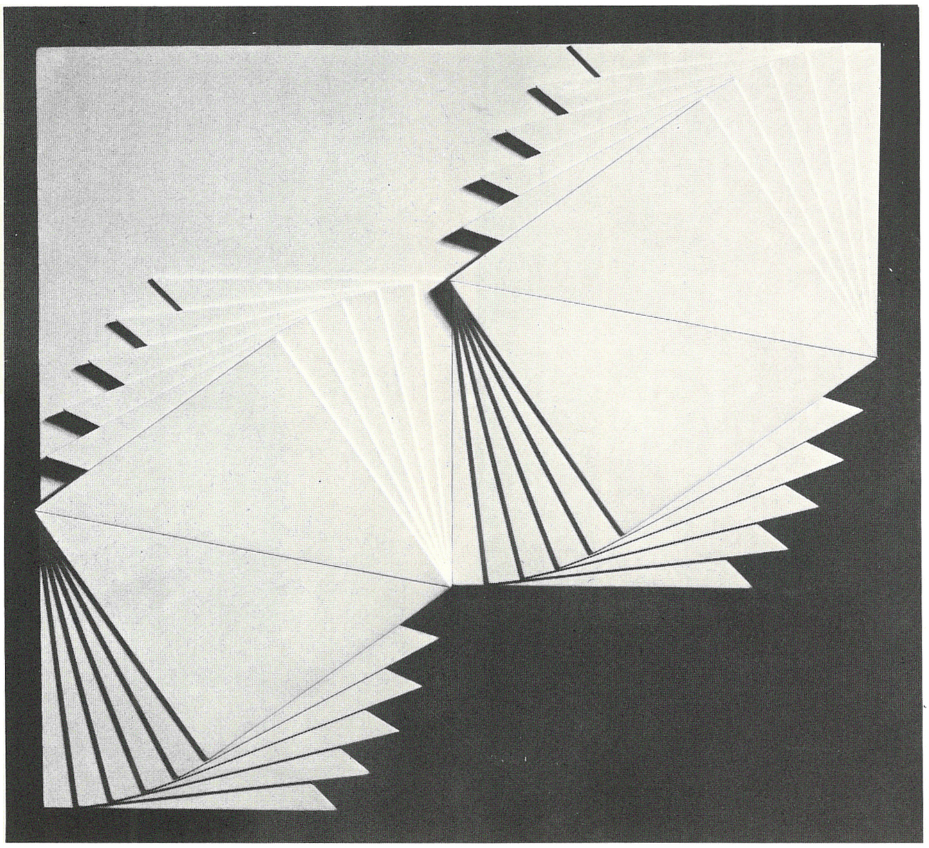
**Induzioni tangenti, (9)**
**cm. 96 x 96, olio su tela, del 1965**
Doppia dualità tangente appoggiata ad una ipotetica diagonale.
Le zone nere producono il fenomeno di espansione continua al soffermarsi dello sguardo incidente. Fisiologia e psicologia si compenetrano in un travaso di sensazioni simultanee.
Purtroppo la riduzione dell'immagine sottrae potenza al fenomeno.

**Grandangolare (22/B)**
**cm. 102 x 73, tempera, del 1965**
Disattitudine potenziale binaria nell'allargare il doppio centro di interesse induttivo tale da obbligare l'occhio alla percorrenza alternata verso i due poli in condizioni di attesa. L'interesse non è quello di proporre un organismo solo, seppure complesso, ma più variabili, che, nel tutto, hanno ordine e unità.

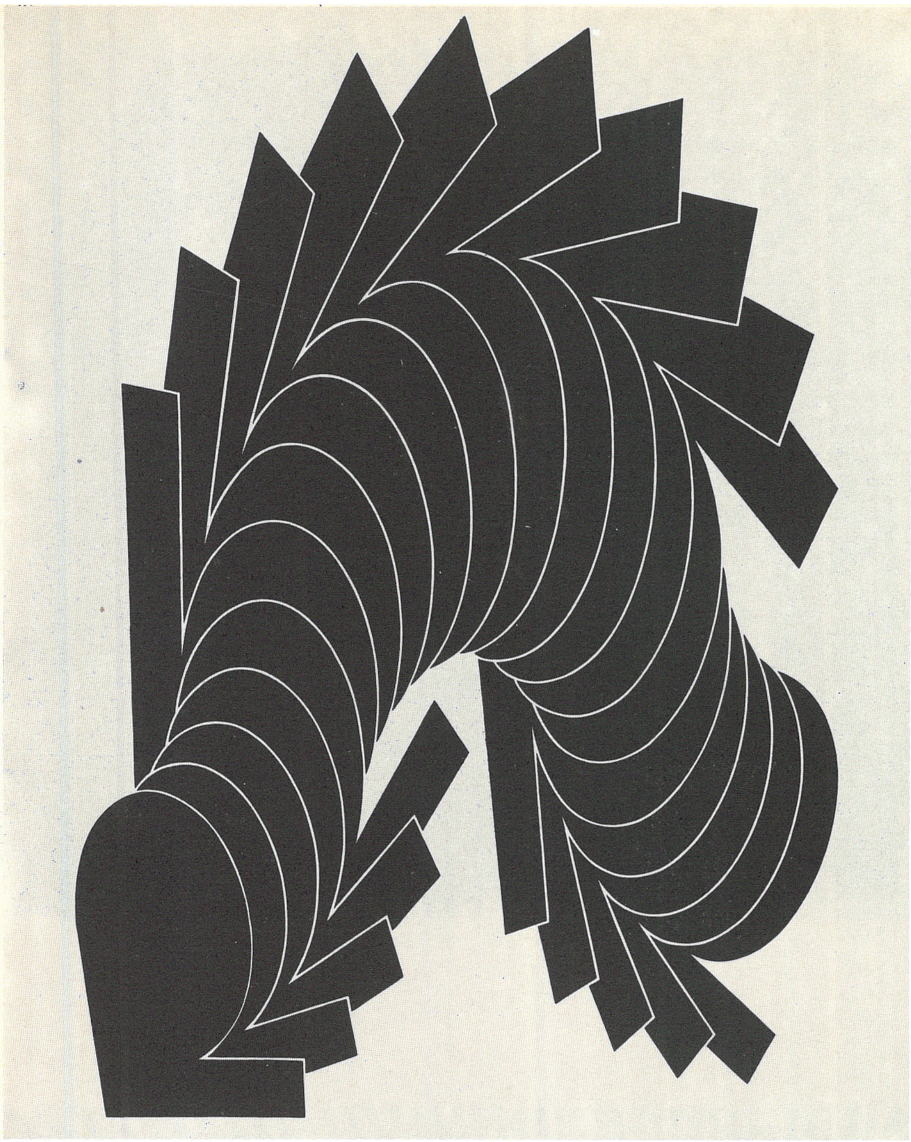


**Periodica (600)**
**cm. 73 x 73, tecnica mista, del 1968**
Forme antiprospettiche e gruppi di forme in movimento nello spazio, lette a tempi lunghi attraverso il rallentamento imposto dalla serie di segmentazioni che ne definiscono i vari stadi di percezione.
Gli insiemi delle unità nelle cadenze, il senso tridimensionale e primario, offrono alla omogeneità valore significativo.

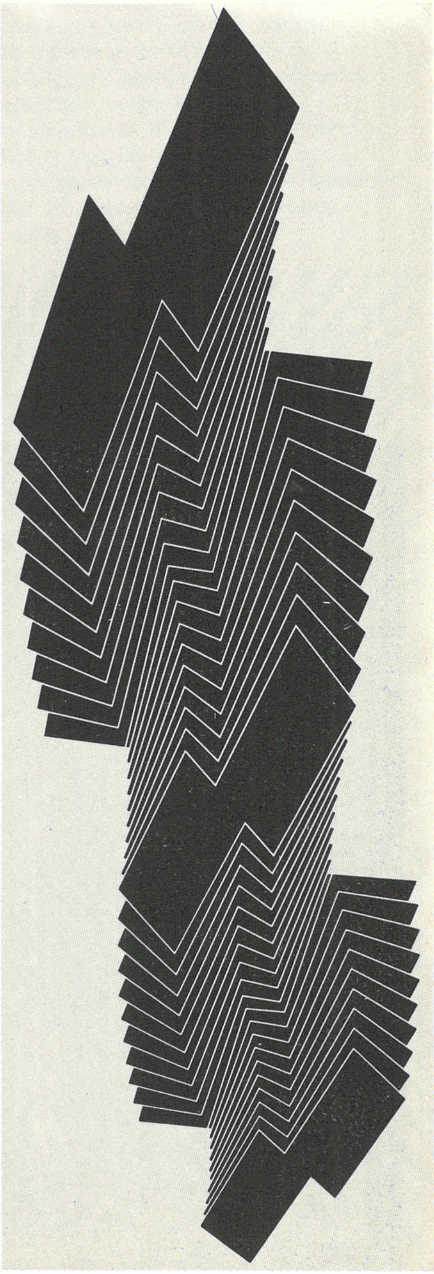




**Periodica litoranea**
**cm. 100 x 100, legno e smalto, del 1967**
L'ordine periodico costante delle piastre triangolari nella torsione angolare e nel riproporsi in senso speculare per quattro volte sta al bordo di un campo che si definisce « inizio del campo quadrato ».
Questo sistema di variabili plastiche è una lacerazione al limite della forma non forma in uno spazio sospeso.

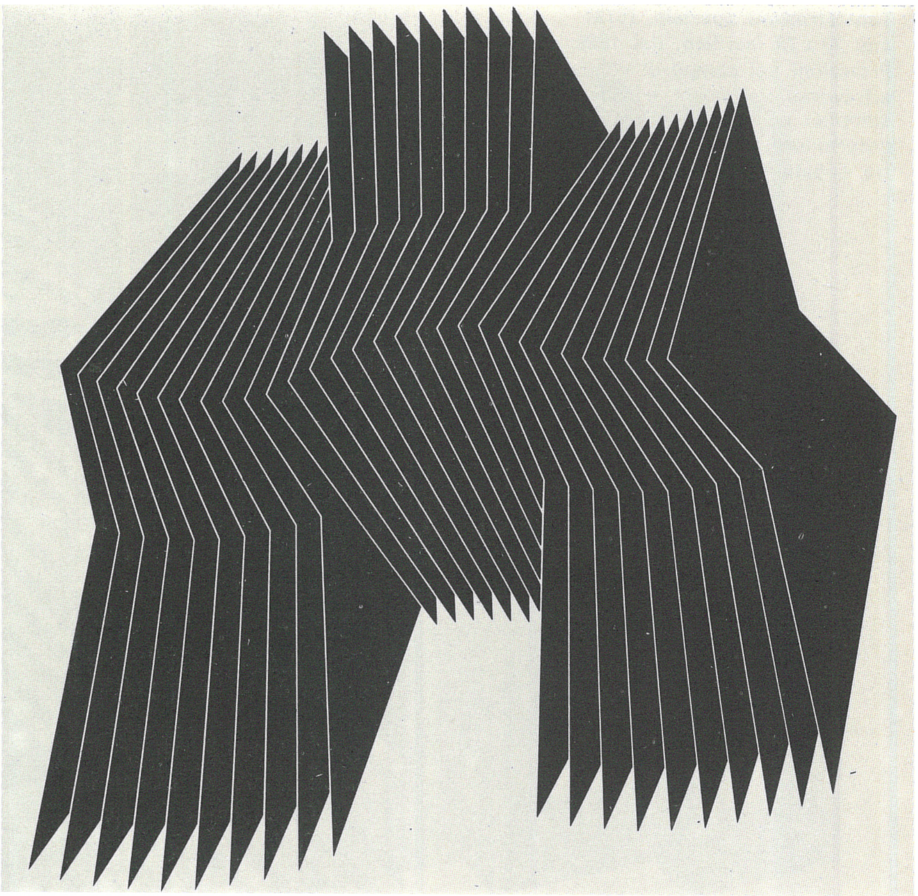


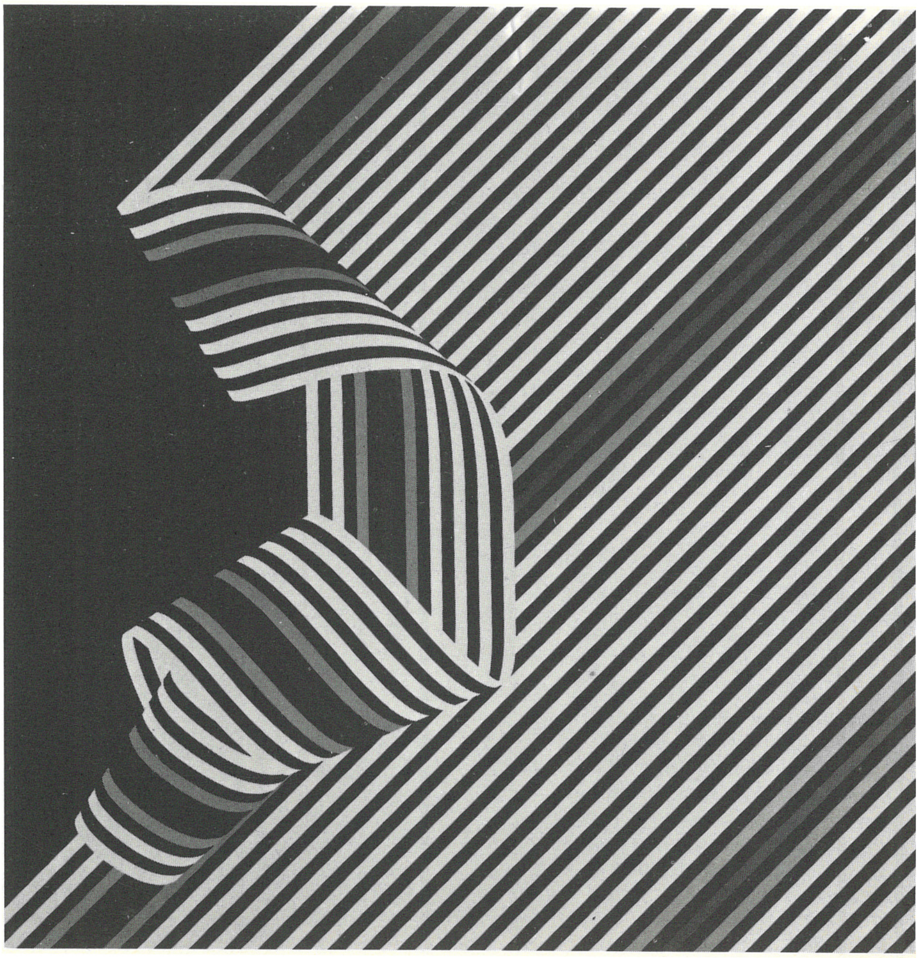
**Periodica (216)**
**cm. 96 x 122, olio su tela, del 1969**
Forma-immagine inglobata in
una tensione proiettiva evocante.
Ogni sezione in progressione o
in diminuzione occupa un ruolo
di ricostruzione attraverso il quale
tracce del passato sensoriale rivelano
nella memoria, in assenza di «Intermedi»
la forma-ricordo.



**Periodica, (276)**
**cm. 36 x 102, acrilico, del 1969**
Periodica tesa e susseguente
che si sviluppa entro un percorso
il più descrittivo e unidirezionale.
Può leggersi come forma chiusa
oppure aperta per le sue tensioni
verticali e vi si possono leggere
le due parti similari anche attraverso
una simmetria per uso mentale.

**Periodica, (601)**
**cm. 73 x 73, tecnica mista, del 1969**
Volume incombente di forma chiusa se non fosse sciolto da una sezionatura periodica di mutamenti. Questi determinano una sottile descrizione della plasticità attraverso l'analisi delle singole superfici, della loro vicinanza e della loro continuità.



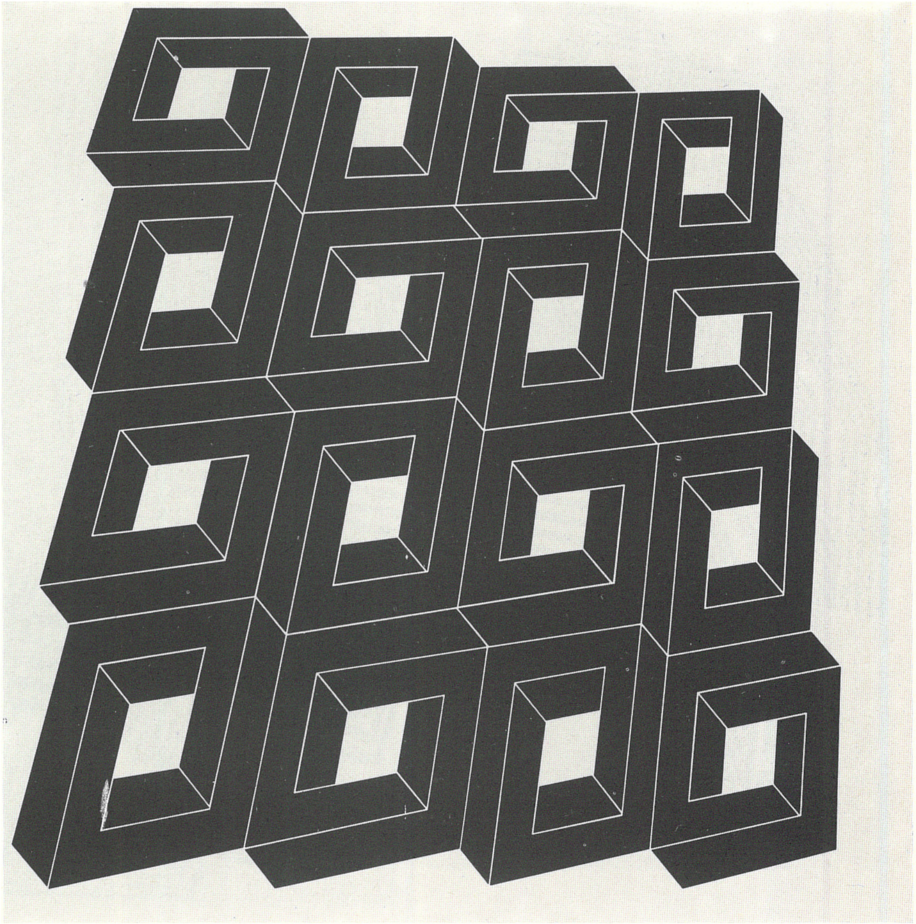


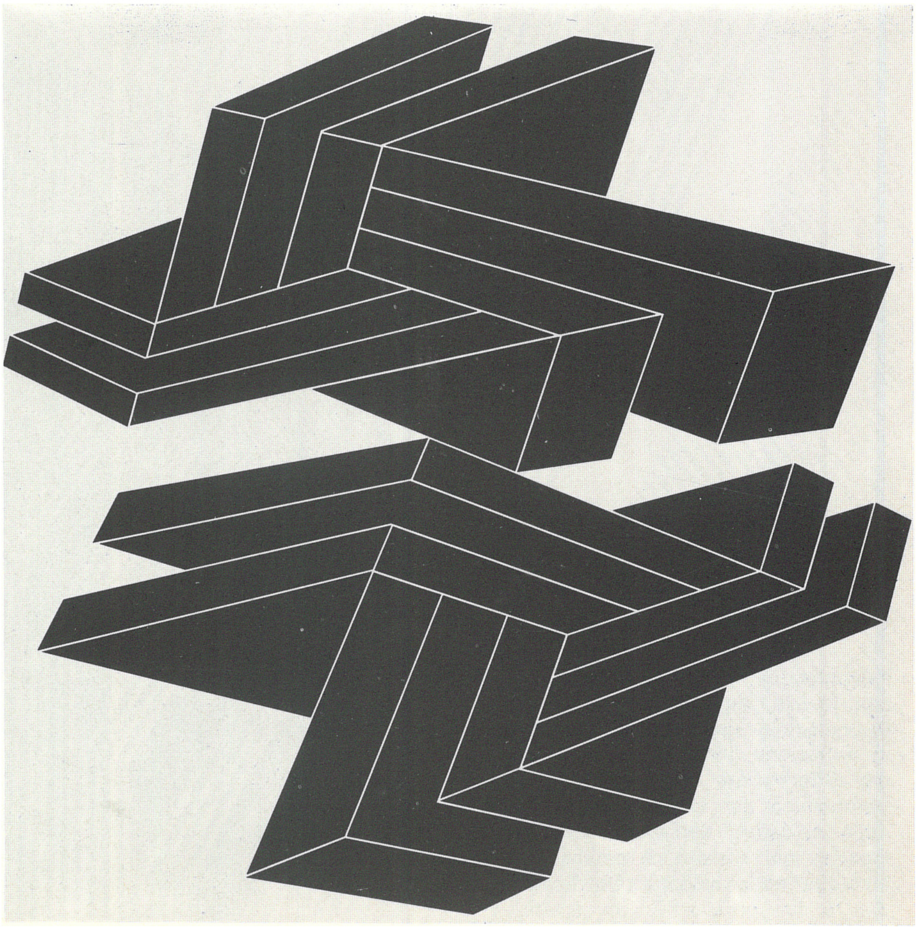
**Dissociazione al bordo, (93)**
**cm. 70 x 70, tecnica mista, del 1968**
Campo con rigatura dissociata al bordo e interventi di canalizzazione del colore, che inserendosi poi nella voluta ne evidenzia dinamicamente la descrizione. Si possono intendere qui le variabili percettive di senso superiore, per la slegatura che la mente deve fare per staccarsi dall'aspetto quasi realistico dell'immagine.

**Tensistruttura spaziale, (572)**
**cm. 73 x 73, acrilico, del 1969**
Proiezioni nel campo di voluta tesa attraverso variazioni e movimenti semplici e logici, per una determinazione della profondità spazio fra andata e ritorno.

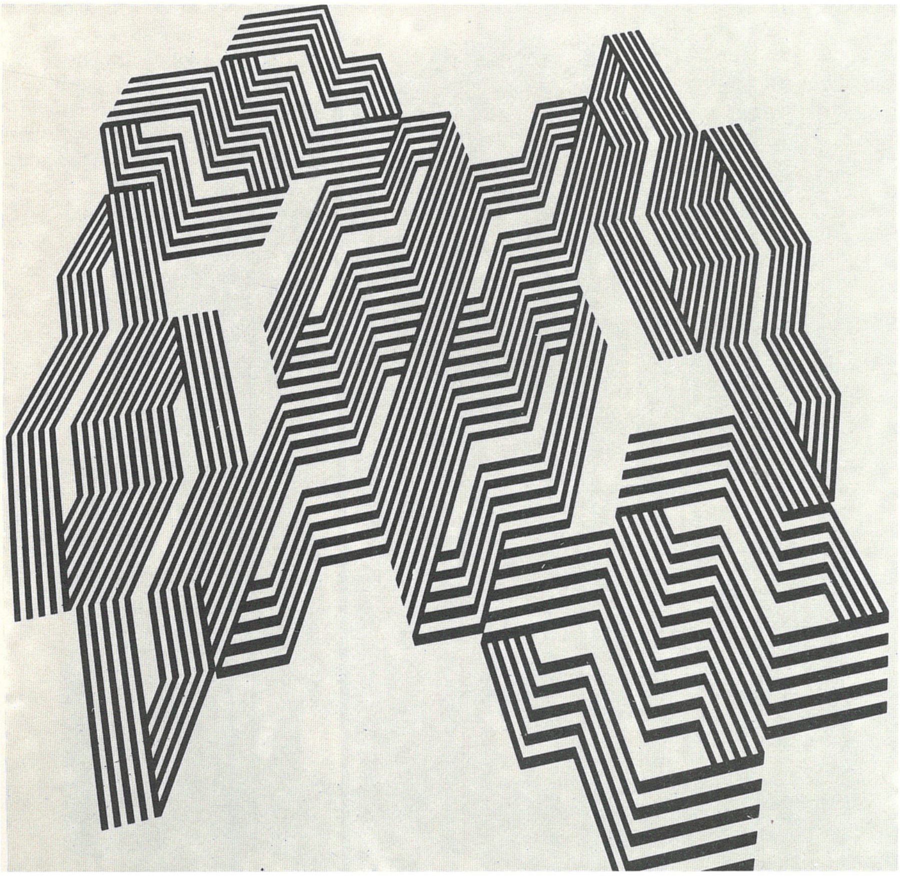
**Dissociazione dal campo, (21/A)**
**cm. 70 x 70, acrilico, del 1967**
La parte dissociata che si presenta come « unità » non è ambigua ma lo diventa attraverso il suo « disturbo dissociato » sovrapponendosi ad uno spazio esatto con una dimensione inesatta, infatti la parte dissociata è molto più lunga del campo che la contiene.

**Psicostruttura, (205)**
**cm. 70 x 70, tecnica mista, del 1969**
E' una struttura ambigua ad alveare, dove le « unità » si modificano e si adattano alla variazione d'ingombro spaziale, senza perdere, ognuna, le caratteristiche, la funzione di coerenza e di contemporaneità.

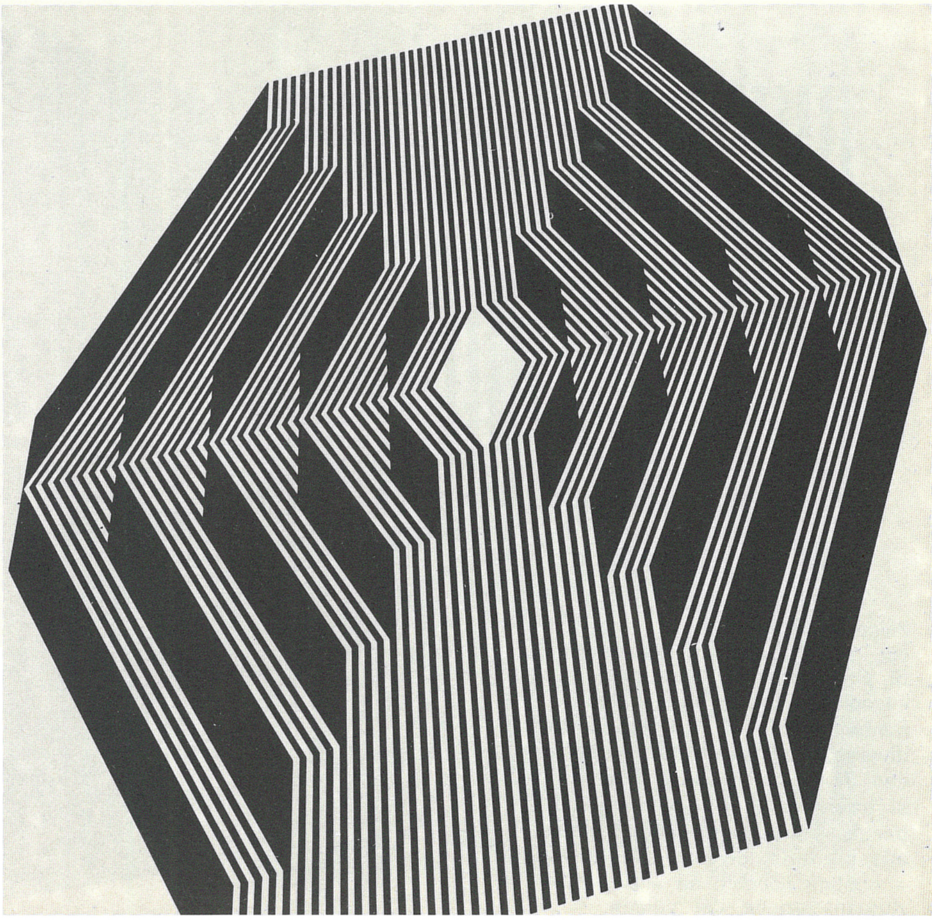




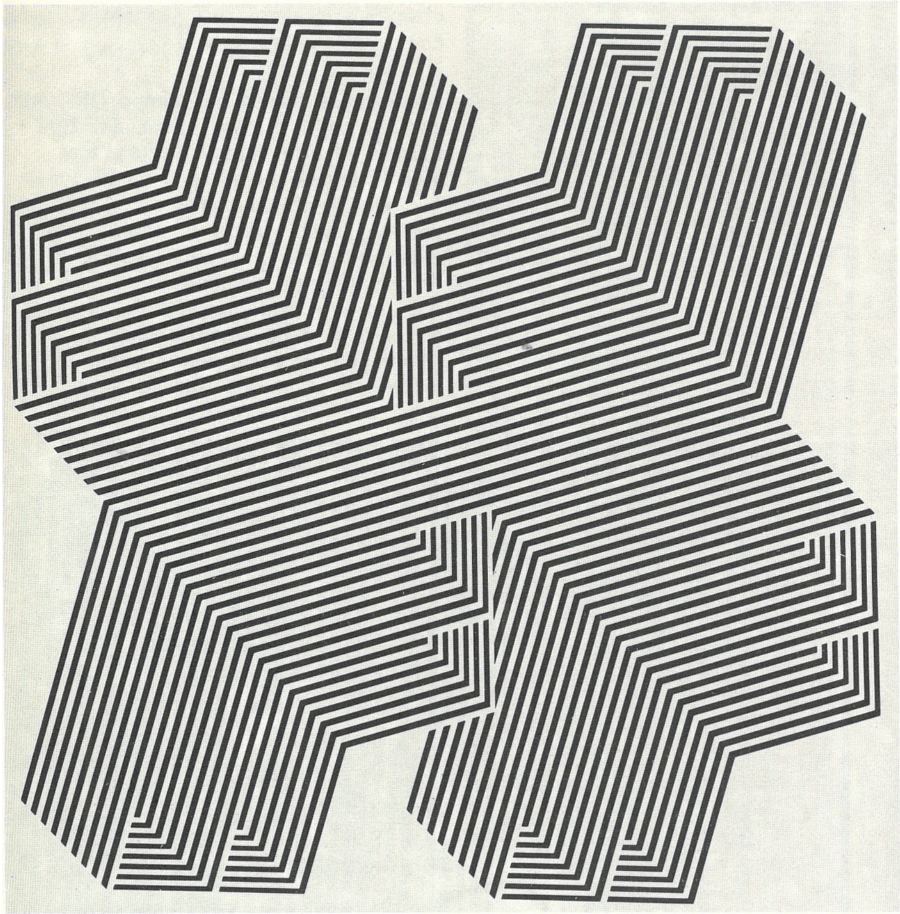
**Psicoplastica, (571)**
**cm. 73 x 73, acrilico, del 1969**
Si può intendere come una « isoplastica » per la simbiosi contemporanea di due prospettive diverse. Questa struttura così ambigua, che da bidimensionale al centro si trasforma in tridimensionale per la sua disposizione spaziale alla periferia, diventa una torsione e obbliga l'occhio ad una riorganizzazione dei volumi.



**Psicoplastica, (633)**
**cm. 73 x 73, acrilico, del 1974**
Bistruttura a dodici elementi modulari
con ambiguità di rovesciamento,
saldati a due a due in tensione
proiettiva spaziale comune,
per determinarne lo spazio illusorio.
Sono collages di volumi vissuti
in un tempo troppo veloce
per l'occhio umano (velocità meccanica)
Quindi la ricomposizione dell'immagine
a memoria può sottrarre delle parti,
per cui si va verso l'immaginario.

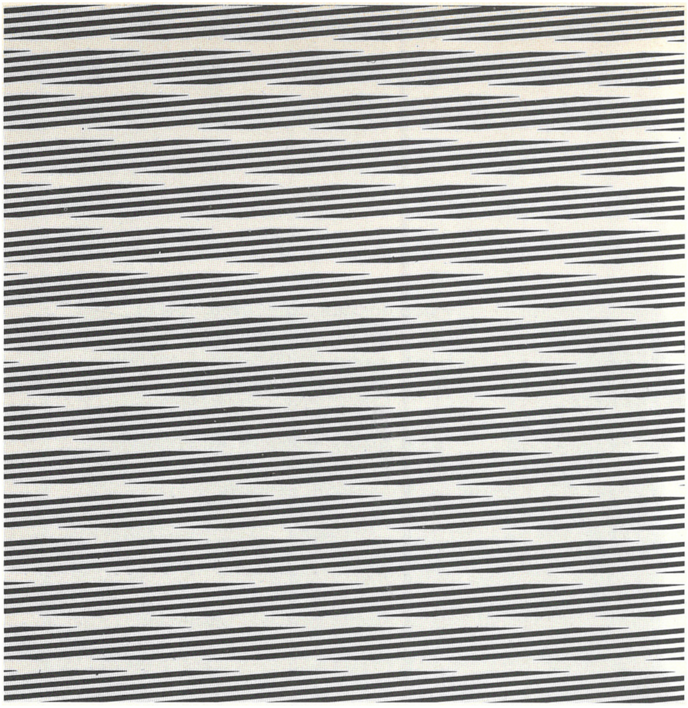


**Psicoplastica, (367)**
**cm. 73 x 73, acrilico, 1974**
Psicoplastica speculare a quattro parti
in proiezione comune,
ma differenziata nello spazio
fenomenico per la scalarità sottratta
nella saldatura dell'asse medio.
Plastica nel ritmato di ombre,
ambigua nella saldatura verticale
per le due prospettive rovesciate.



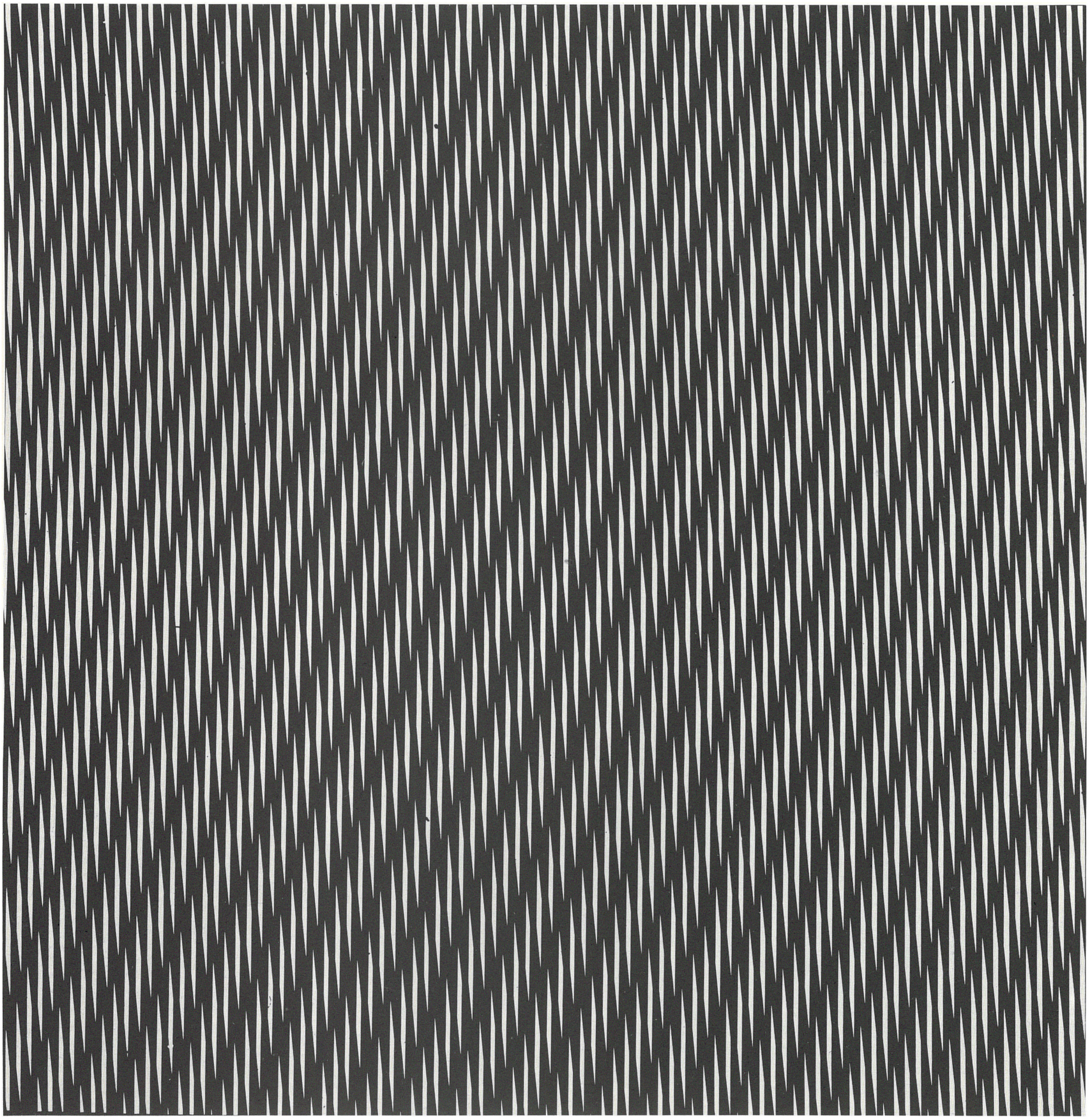
**Psicoplastica modulare, (466)**
**cm. 73 x 73, acrilico, del 1972**
Sono sedici o diciotto i moduli,
se la forma risultante viene analizzata
in un tempo lento. Essendo però
la struttura della psicoplastica
una ricostruzione di un volume
in un tempo rapidissimo,
(esattamente la realtà sottoposta
all'occhio del guidatore di alta velocità),
per questo fenomeno la realtà
non è quella che è,
ma quella che si immagina.

**Psicoplastica, (475)**
**cm. 73 x 73,acrilico, del 1972**
Nasce dal fondo del campo rigato
una serie di volumi in posizioni
di ambiguità scalare (una faccia
dei volumi rientra ancora nel fondo)
e in due direzioni prospettiche opposte
da cui la « esperienza empirista »
ci aiuta alla classificazione
della loro posizione in profondità.

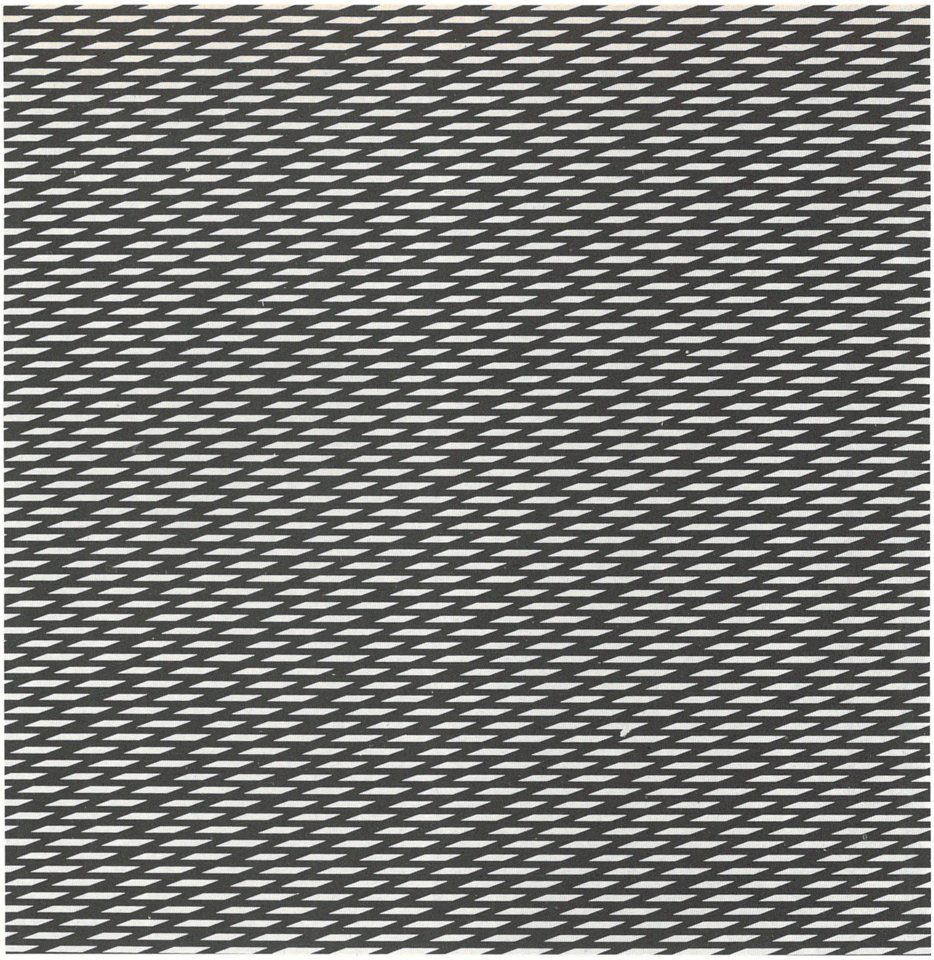


**Campo lineare oscillante, (DN 914)**
**cm. 73 x 73, tecnica mista, 1975**
Il campo rigato di fondo si determina attraverso l'inclinazione degli incontri scalati e diagonali rispetto ad una serie di righe bianche parallele ed orizzontali, Tale scalatura, per il principio degli insiemi, produce una oscillazione ripetuta, ricreante una diagonale non tracciata dal segno.

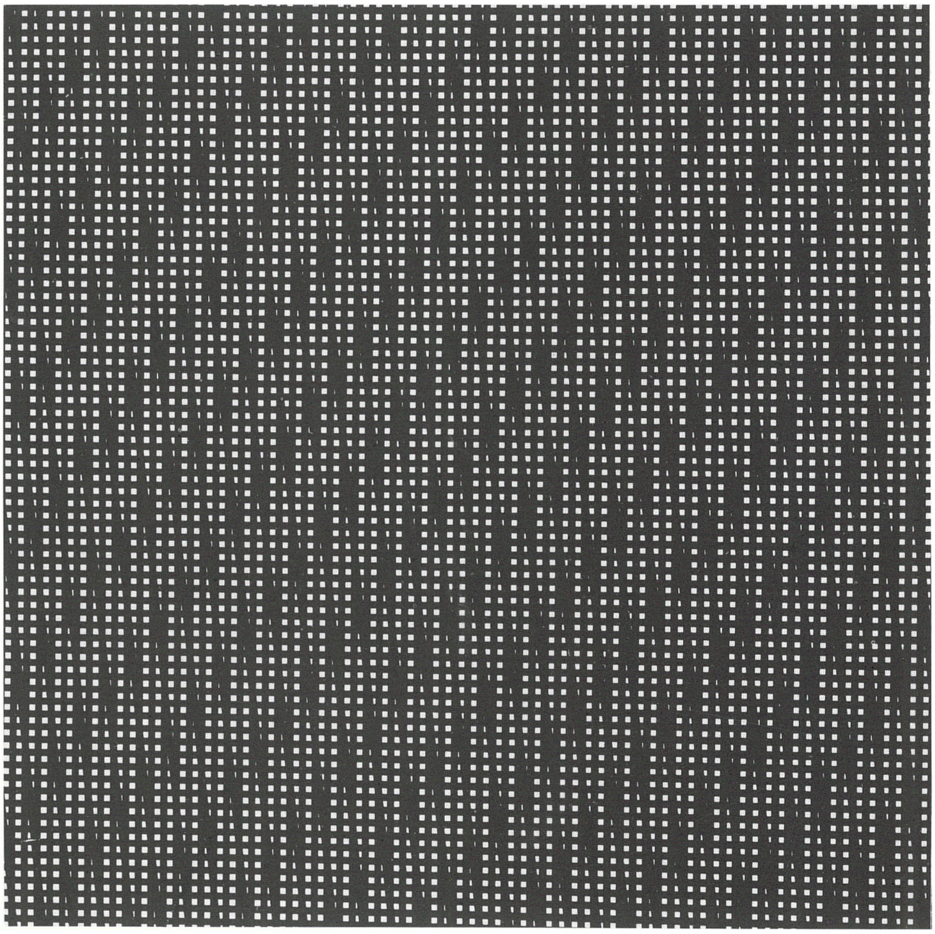
**Interferenze lineari nel campo (DN 941)**
**cm. 100 x 100, tecnica mista, del 1976**
Campo ad alta densità di tessitura bisezionato da parallele e da diagonali a cinque gradi di incrocio, obbliga l'occhio ad uno sforzo micropercettivo per decifrare l'organizzazione. La diagonale risultante è evidenziata dalla zona di incrocio delle rigature che, sommando la serie degli accumuli, si determina in una riga.

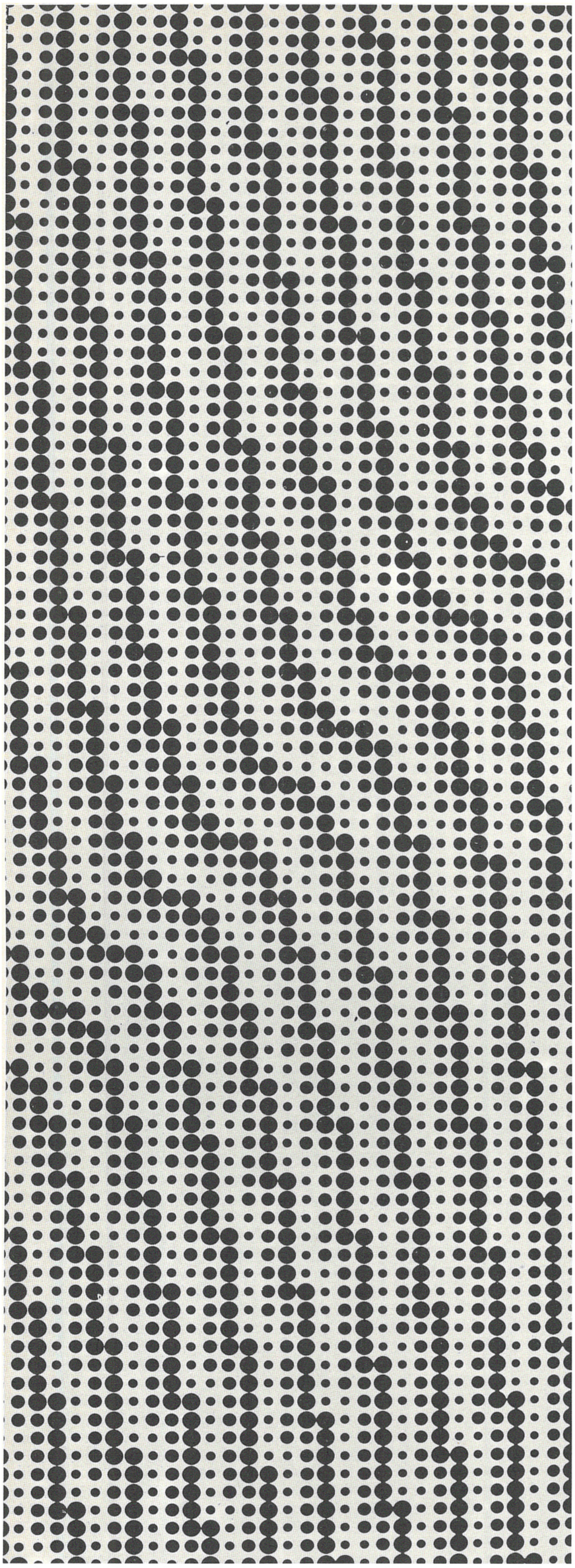


**Interferenze lineari nel campo (DN 900)**
**cm. 73 x 73, tecnica mista, 1974**
Proposta di campo complesso con più diagonali per il primo avvio verso l'organizzazione di costanti percettive, illusioni, organizzazioni, valutazioni, ecc. Infatti noi non vediamo forme ma allineamenti di segni: questa valutazione ci porta verso uno strutturalismo mentale che apre le porte alla micropercezione.



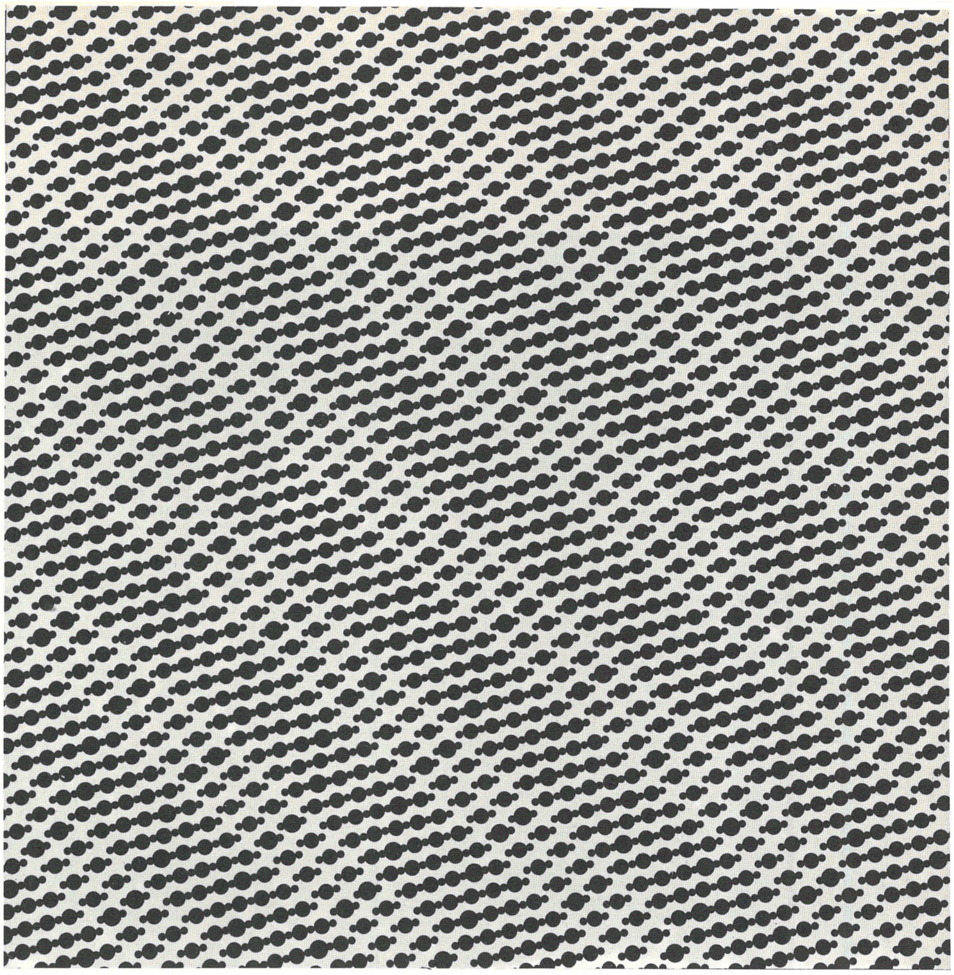
**Campo retinato (DN 915)**
**cm. 73 x 73, tecnica mista, del 1975**
Campo reticolare investito da rigature diagonali. L'interferenza della riga verticale dei reticolo con la diagonale determina una serie di macchie di « raddoppio », che disposte scalarmente segnano una lettura cadenzata e diagonale.



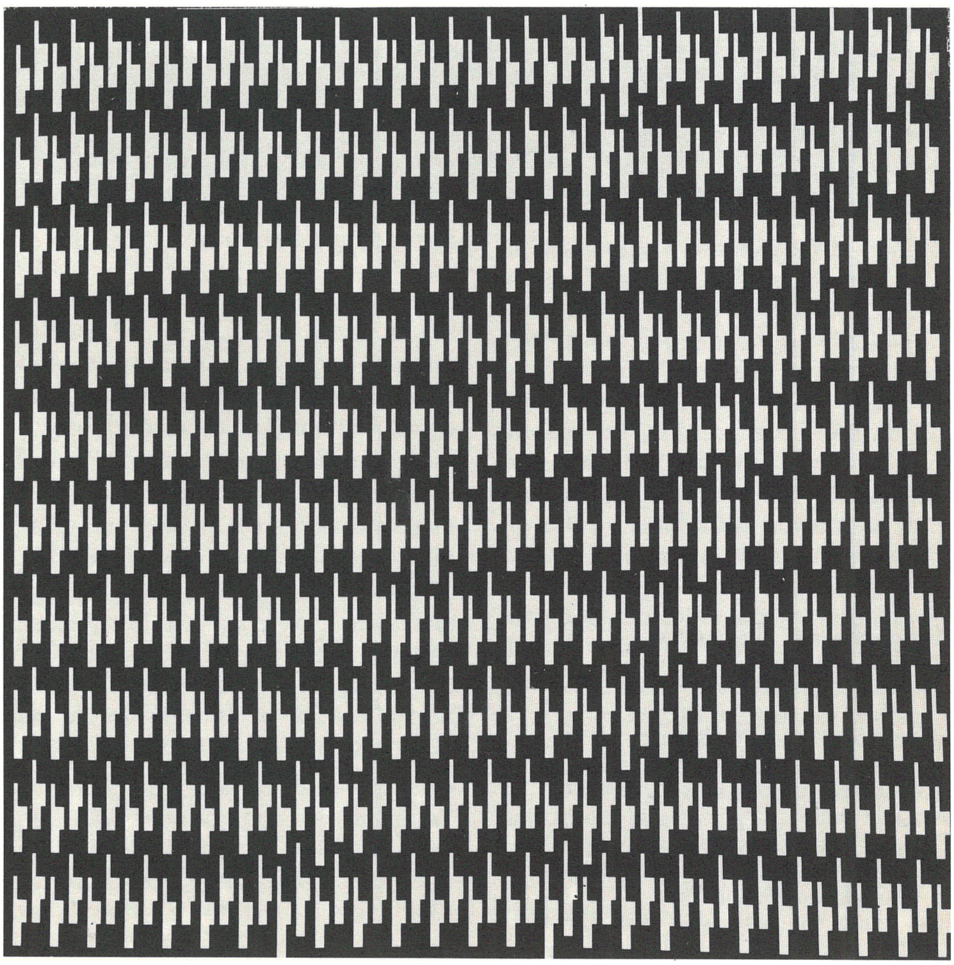


**Campo reticolare (DN 924)**
**cm. 36 x 102, tecnica mista, del 1975**
Campo punteggiato e scalinato determinante una parvenza di diagonale con stimolo primo di ambiguità, ma l'intenzionalità strutturale mediana espressa in una volontà di rivelazione (diagonale preannunciata) pone la elaborazione percettiva in un ordine mentale superiore.

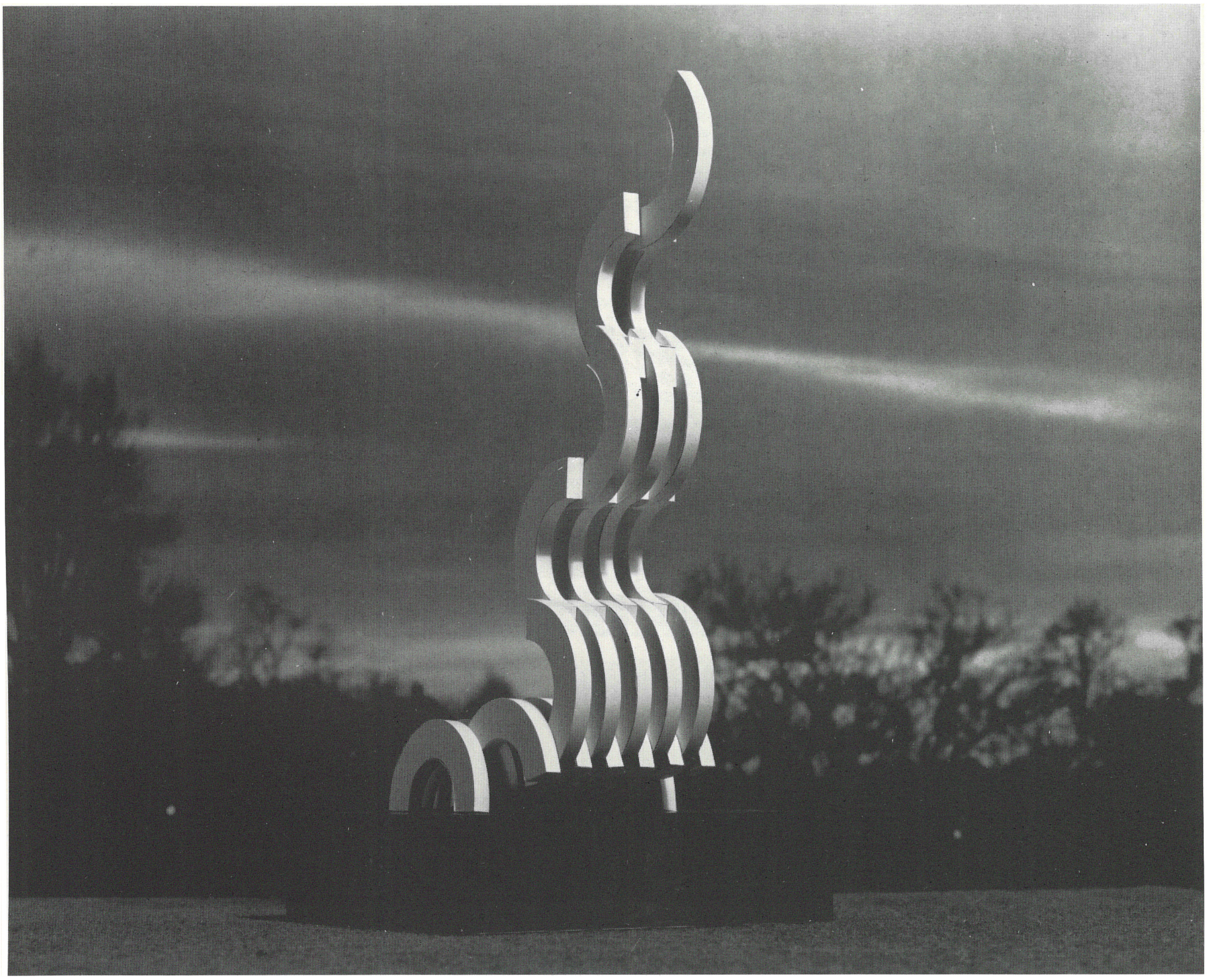
**Interferenze nel campo reticolare (DN 907)**
**cm. 73 x 73, tecnica mista, del 1975**
Campo punteggiato complesso con tre diagonali percepite attraverso la sottrazione di area dei punti. Lo sguardo vicino alla punteggiatura del campo, rende quasi invisibile questa lettura, man mano che ci si allontana le tre diagonali si caricano di evidenza.



**Campo reticolare (DN 910)**
**cm. 73 x 73, tecnica mista, del 1975**
Campo di diagonali dichiarate ed altre leggermente scalate (le nascoste). La variazione degli andamenti non ortogonali determina la diversificazione della lettura del campo, da destra e da sinistra.
La lettura delle diagonali nascoste avviene da lontano, quando il campo si inscrive totalmente nel cono foveale.



**Campo scalare (DN 917)**
**cm. 100 x 100, tecnica mista, del 1975**
Campo modulare con strutture orizzontali. L'interferenza è dovuta alle alterazioni nei terminali di alcuni segni disposti in senso scalare e inseriti in ogni banda orizzontale. La traccia delle bande è rivelata da una zona di leggero disordine in ciascuna fascia.



**Monumento alla Resistenza**
**Comune di Milano**
Progetto di un monumento-scultura
in acciaio su base di granito.
La scultura è costituita da
una serie di archi che dalla base,
progressivamente, diminuiscono
verso la vetta.
L'arco è stato preso per il significato
di sostegno, disciplina e contributo;
la struttura in diminuzione,
man mano che sale, vale come simbolo
di sofferenza e di olocausto.